circu
ladô

TRADUÇÃO COMO CRIAÇÃO E CRÍTICA

Brunno Vieira Caetano Galindo Diana Junkes
Guilherme Gontijo Flores Inês Oseki-Dépré
Julio Mendonça Lucas Simone
Manuele Masini Marcelo Tápia
Reynaldo Jiménez Vanderley Mendonça

risco editorial

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
Geraldo Alckmin | Governador
José Roberto Sadek | Secretário da Cultura
Renata Vieira da Motta | Coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico

POIESIS
INSTITUTO DE APOIO À CULTURA, À LÍNGUA E À LITERATURA
Clovis Carvalho | Diretor Executivo
Plinio Corrêa | Diretor Administrativo
Maria Izabel Casanovas | Assessora da Direção Executiva
Ivanei da Silva | Museólogo

CASA DAS ROSAS – ESPAÇO HAROLDO DE CAMPOS DE POESIA E LITERATURA
Marcelo Tápia | Diretor
Carmem Beatriz de Paula Henrique | Coordenadora
Márcia Kina | Supervisora Administrativa
Fabiano da Anunciação | Assistente Administrativo
Caio Nunes | Aprendiz Administrativo
Neide Silva | Copeira
Reynaldo Damazio | Coordenador do CAE
Maria José Coelho, Dayane Teixeira | CAE
Ivanei da Silva | Museólogo
Daniel Moreira | Supervisor Cultural
Thaís Feitosa, Mariana Manfredini | Cultural
Julio Mendonça | Coordenador do CRHC
Rahile Escaleira | Bibliotecária
Leonice Alves | Assistente de Biblioteca
Irana Magalhães | Assistente de Organização e Pesquisa
Anelise Csapo | Supervisora Educativa
Rafael Gatuzzo, Raul Cichetto | Educativo
Gonçalo Junior, Débora Nazari | Comunicação
Dejair Martins, Dimas Marques, Valdecir Souza | Produção
Francisco Silva | Zeladoria

circu ladô

TRADUÇÃO COMO CRIAÇÃO E CRÍTICA

risco editorial

CIRCULADÔ
Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos – Casa das Rosas
ISSN – 2446 - 6255
Diretor | Marcelo Tápia
Editor | Julio Mendonça
Assistente | Irana Magalhães
Comissão Editorial: Aurora Bernardini, Claus Clüver, Gonzalo Aguilar, Horácio Costa, Jerusa Pires Ferreira, Leda Tenório da Motta, Lucia Santaella, Luiz Costa Lima, Márcio Seligmann Silva, Nelson Ascher, Susanna Kampff Lages
Design gráfico | Angela Kina
Diagramação | Carlos Santana e Giany Blanco
Revisão | Centro de Referência Haroldo de Campos

Revista CIRCULADÔ – Ano IV – Nº 5 – setembro 2016
Risco Editorial
Edição anterior: Revista CIRCULADÔ. Ano IV – Nº 4 – Março 2016
São Paulo – Poiesis / Casa das Rosas

A revista CIRCULADÔ é publicada em frequência semestral.

A revista CIRCULADÔ aceita, para publicação, apenas artigos ainda inéditos em língua portuguesa e inglesa.
A extensão dos artigos pode variar de acordo com o tema abordado, sendo que a Redação se reserva o direito de propor cortes ou sugerir ampliações.
As notas devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no final do texto. Os autores devem fornecer informações biobibliográficas, até 400 caracteres (com espaços).

sumário

DOSSIÊ 8
- 9 Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic – Guilherme Gontijo Flores
- 26 O confronto com o impossível – Marcelo Tápia
- 34 Poéticas tradutórias e poesia experimental – Julio Mendonça

INVENÇÃO 44
- 45 Antologia do Noucentismo – Vanderley Mendonça
- 65 Do quinto capítulo de *Finnegans Wake* – Caetano Galindo
- 70 De *El Infierno de Wall Street* – Reynaldo Jiménez
- 83 Supervertendo o multiversátil Ovídio – Brunno Vieira
- 94 História geral reelaborada pelo *Satirikon*: A Grécia – Lucas Simone

ARTIGOS/ENSAIOS 107
- 108 Dante by Haroldo de Campos: Rimas pedrosas – Inês Oseki-Dépré
- 114 O Paraíso de Haroldo de Campos: Dante – Manuele Masini
- 125 "O passado como relampeja" – Alguns apontamentos sobre Haroldo leitor de Walter Benjamin – Diana Junkes

GALÁXIA HAROLDO 134
- 135 Depoimento de Trajano Vieira sobre Haroldo de Campos

SOBRE OS AUTORES 138

"Desde o barroco, ou seja, desde sempre, não nos podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas, sim, como diferença, como abertura, como movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal (...) Essa prática diferencial articulada a um código universal é também, por definição, uma prática tradutória."

(Haroldo de Campos, *Transcriação*, p. 198-199)

editorial

Numa época em que o processo de mundialização cultural se intensifica, com a ocorrência de grandes fluxos migratórios, do crescimento do turismo e de drástica redução das distâncias geográficas graças aos meios de transporte e comunicação, as diferenças de toda ordem entre as populações das diversas partes do planeta – inclusive as diferenças culturais e linguísticas – tornaram-se muito mais evidentes – atraentes para alguns, incômodas para muitos – e passaram a acirrar trocas, tensões e lutas. Nesse ambiente, a tradução adquiriu grande relevância, inclusive na literatura. Para além da mera transposição de conteúdo de uma língua para outra, a tradução passou a ser vista por alguns autores como um campo de criação em que a travessia entre universos linguísticos é uma oportunidade para introduzir o estranhamento que inquieta e transforma. Esta quinta edição da revista **Circuladô** vai abordar, como tema principal, questões relativas a este novo papel da tradução.

Haroldo de Campos cultivou a tradução como criação e como crítica (aliás, título de um texto seu de 1962, publicado no livro *Metalinguagem*, em 1967) e seu trabalho como tradutor e teórico da tradução contribuiu muito (juntamente com seu irmão Augusto de Campos, Décio Pignatari e Boris Schnaiderman) para que este campo de atuação tivesse o grande florescimento que teve nas últimas décadas e que hoje se constata no país. Reunimos, neste número, traduções e textos sobre tradução de autores já reconhecidos e de jovens autores que se destacaram recentemente.

Quando esta edição da revista estava sendo concluída, infelizmente ocorreu o falecimento de Boris Schnaiderman, aos 99 anos. Schnaiderman ensinou russo para Haroldo e Augusto de Campos e com eles compartilhou o esforço de tradução que resultou em dois livros fundamentais na cultura brasileira recente: *Maiakóvski – Poemas*, de 1967, e *Poesia Russa Moderna*, de 1968. Além dessas marcantes parcerias com os irmãos Campos, realizou, ainda, outras grandes contribuições na tradução, de Dostoiévski e Tolstói a Guenádi Aigui. Na crítica, destacam-se seus livros *A Poética de Maiakóvski* e *Tradução – Ato Desmedido*. Na sua extensa obra tem papel importante, também, seu trabalho de memorialista. Boris foi um dos autores mais importantes para a cultura brasileira nos últimos 60 anos e seu legado ficará para as futuras gerações.

Dedicamos esta edição à memória de Boris Schnaiderman.

DOSSIÊ:

TRADUÇÃO COMO CRIAÇÃO E CRÍTICA

DA TRADUÇÃO EM SUA CRÍTICA: HAROLDO DE CAMPOS E HENRI MESCHONNIC

"Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra, mas sua própria linguagem." Roland Barthes

Guilherme Gontijo Flores

A tradução não tem um começo na história do homem. Ela surge com a linguagem, de modo que, se operássemos uma redução total do conceito, arriscaríamos dizer que todo ato comunicativo é também um ato tradutório, já que implica uma interpretação ativa por parte do receptor, que então dá sentido à mensagem a partir do seu próprio universo linguístico e conceitual (STEINER, 1975: 47). Isso se dá porque, embora usemos as mesmas palavras numa dada língua, seus sentidos não estão estanques, muito menos seus usos, e assim cada indivíduo opera na língua um pequeno desvio do que seria seu suposto padrão. Assim, o dicionário não resolve a língua, já que não é capaz de prever usos, mas apenas atesta os usos mais correntes de cada termo no passado: "O dicionário é, no máximo, um ponto de partida" (ECO, 2007: 425). Não precisamos dizer peremptoriamente que todo ato comunicativo é ato tradutório, ao menos não no sentido de tradução que pretendo desenvolver aqui, mas ao menos implicar que, como pressuposto da linguagem, não podemos aceitar uma estabilidade dos conceitos e dos sentidos como num sistema estanque da língua, e sim uma constante atualização que se dá nas relações humanas, que são sempre criativas e performativas, mesmo nos momentos banais da vida cotidiana. Podemos, portanto, por ora voltar à acepção mais corrente de tradução. É um desafio comum ao estudante de qualquer língua, como o latim, a ideia de como verter corretamente um texto; ou ainda mais singelamente, como fazer

uma versão adequada para transpor um texto de determinada língua para a sua própria. No entanto, se considerarmos a instabilidade de toda linguagem, está claro que *não existe um modo adequado de tradução*, pois as traduções, como qualquer empenho de leitura crítica, entram num gênero discursivo próprio, que depende de várias teorias e métodos que as possam embasar, para que aí se prestem a uma possível discussão sobre pertinência. Isso não implica uma inutilidade dos exercícios escolares e universitários, dado que uma certa ilusão de que os conteúdos por transpor não variam é necessária para o estabelecimento de um conhecimento linguístico básico: na verdade, é essa ilusão que permite a baliza inicial de conhecimento. Por isso, o ponto fundamental é outro: a tradução é um ato cultural que envolve muito mais do que a transposição entre duas línguas, porque, na prática, o que se traduz são textos particulares; e os textos são feitos de relações com a língua, em cada caso diferentes, por esse motivo é que elas sempre são postas em cheque e devem ser interrogadas pelo tradutor e por seu futuro leitor. Com isso, uma dada tradução nunca pode ter o escopo de transpor um texto em sua completude, ou seja, *nenhuma tradução compreende em si uma leitura total do texto original*. Ela será sempre diversa.

Não é à toa, afinal, que comumente vemos afirmações sobre a intraduzibilidade da poesia, já que é sobretudo nela que vemos um alto grau de trabalho formal que não pode ser inteiramente repetido na cadeia fônica de outra língua. Diante dessa derrota inicial da tradução, alguns afirmaram ideias similares à que Dante Alighieri havia apresentado em seu *Convivio* e que hoje servem de base para uma argumentação pela intraduzibilidade da poesia: "nada harmonizado em música pode se transmutar de sua língua a outra sem que se rompa toda sua doçura e harmonia" (1.7.14). Essa afirmação está embasada no fato de que cada língua tem uma musicalidade específica, que não é traduzível como o significado do texto. E mais, a afirmação de Dante nos leva a crer que um determinado jogo linguístico não se reproduz, porque a sonoridade, ao fim e ao cabo, interfere no sentido do texto. É o que podemos deduzir também da seguinte conversa com Jorge Luis Borges relatada por Augusto de Campos, acerca do dia em que os dois poetas se encontraram em Buenos Aires, em 1984 (2013: 77-8):

> Depois, [Borges] cita a passagem final do capítulo das lavadeiras [do *Finnegans Wake,* de James Joyce]: *"Beside the rivering water, of, hitherandthithering waters of. Night!"* E indaga: "Como traduzir isso? E *night*? *Noche*, noite, não é a mesma coisa." Conto-lhe que venho de traduzir os "poemas de Bizâncio" de Yeats, e que encontrei uma solução curiosa para as duas últimas linhas: "Ou cantarei aos nobres de Bizâncio e às damas, / pousado em ramo de ouro, como um pássaro, / o que passou e passará e sempre passa".1 Ele pede que eu repita, fitando-me com os olhos abstratos, atento às palavras, e diz: "*Está bien. La tradución deve ser inventiva*."

Neste pequeno trecho narrativo da conversa entre os dois poetas, encontramos o cerne da poética da tradução. Borges cita um trecho do *Wake* de Joyce, para então se espantar num detalhe minucioso: o termo inglês *night* não soa como *noche* em espanhol ou *noite* em português; por isso, verter uma palavra pelo seu correspondente semântico em outra língua não seria o bastante, porque o que estava "harmonizado em música" não seria mais o mesmo na nova versão – *night* tem um som aberto, que poderíamos por sinestesia associar ao luminoso dos astros, ao contrário do sombrio e escuro som de *noche* e *noite*, então o mesmo conceito produz ecos diferentes com outras palavras da oração, tais como *beside* e *waters* em inglês, além de realizar uma assonância com o neologismo de *hitherandthithering*. Nesse ponto, poderíamos chegar à aporia tradutória: se nem mesmo uma única palavra será traduzível – uma palavra banal, como *night*, e não um conceito específico da cultura – como traduzir a oração? Ou pior, como traduzir um texto inteiro? Borges cai no ceticismo. *Eppur si muove*: a resposta de Augusto, que à primeira vista parece mudar ligeiramente de assunto, contradiz a aporia já não com uma nova afirmação categórica, mas com um exemplo prático a partir de suas traduções poéticas da obra de William Butler Yeats: o que se depreende do exemplo é que, para Augusto, não se trata de um problema de intraduzibilidade, mas de criar outro efeito na língua de chegada, ou seja, de analogia e paralelismo, ou de diálogo poético; dessa forma, diante da evidência prática, o mestre Borges acaba por anuir: "a tradução deve ser inventiva". Desse modo, a fala de Borges ecoa o adágio anônimo, hoje comumente atribuído a Robert Frost, de que "*poetry is what gets lost in translation*", que recai numa espécie de melancolia do tradutor, diante das perdas inerentes ao seu ofício, como fizera Dante. Já Augusto de Campos insinua por uma resposta prática àquilo que em português já foi bem explicitado por alguns teóricos como Paulo Rónai: "o objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível" (1952: 3). Nessa nova via afirmativa do ato tradutório, o próprio termo tradução fracassa em sua etimologia. Como é de conhecimento geral, "traduzir" vem do latim *traducere*, que, no *Novissimo diccionario latino-portuguez* de Saraiva, recebe as seguintes acepções:

> (de *trans duco*) 1o Conduzir além, conduzir d'um logar para outro, transferir, transportar, traspassar; 2o *Fig*. Transferir, passar d'uma ordem a outra; elevar (a dignidade); virar, voltar para, levar a; 3o Expor ao riso, ao despreso, menoscabar, deshonrar, mostrar, dar a saber, publicar, divulgar; 4o Passar (o tempo), cumprir, exercer; 5o Traduzir, verter; tirar, derivar (palavras).

Na verdade, a 5a. acepção não consta no latim clássico, que usa o termo *transfero* no sentido exclusivo de "traduzir" (cf. *contra* McElduff 2013: 103-4). O termo *traducere* só aparecerá muito mais tarde com Leonardo Bruni, numa carta de *circa* 1400, talvez por um erro de tradução sobre uma passagem de Aulo Gélio (cf. Bettini, 2012: vii-ix). Como exemplo básico de outros modos de pensar a tradução, no ocidente, penso em dois termos alemães que comportam acepções bastante diversas: *Nachdichtung*, que significaria algo como um "poema depois de um poema", ou "pós-poema"; e *Umdichtung*, um "poema transformado", ou "transpoema". De qualquer modo, dessa entrada de dicionário podemos depreender pelo menos duas coisas. Em primeiro lugar, que nosso termo bastante específico para um ato na linguagem é derivado de um uso mais tardio do termo latino, que em primeiro lugar tinha uma acepção ligada a movimento e condução: traduzir, portanto, seria transportar um texto de um lugar para outro. Em segundo lugar, que esse conceito me-

tafórico implica a imagem melancólica da perda, já que se trata de "levar algo" para que chegue incólume. Assim, a tradução estaria de fato fadada ao fracasso, já que sempre entrega do outro lado da margem um texto diferente do original. O termo na origem latina, somado à metafísica ocidental cristã — que em geral pensava na tradução da Escritura —, contribui para um pensamento melancólico derivado da perda; mas podemos dar-lhe uma acepção nova que incorpore seu aspecto criativo. Na verdade, como bem demonstra Maurizio Bettini, em *Vertere*:

> O fato é que os povos e as culturas, quando querem definir o ato de traduzir de uma língua para outra, pensam isso de modos bastante diversos entre si: e sobretudo formulam essa noção segundo paradigmas linguísticos e culturais extremamente específicos, ligados à cultura que os produz. Exatamente por isso, limitar-se a traduzir as palavras para 'traduzir' por 'traduzir – o trocadilho é inevitável – leva não apenas a falsear o sentido dessas palavras específicas, mas, pior ainda, a mistificar o contexto cultural onde elas foram geradas (2012: ix).

A metáfora de "levar", ou "transportar" é apenas um modo de pensar esse ato. Não foi à toa, afinal, que Haroldo de Campos passou a utilizar o termo *transcriação* para os seus trabalhos tradutórios, para evitar cair na lógica tradicional vinculada às imagens de levar e trazer um texto original ou seu leitor. Esse problema já aparece em germe na seguinte afirmação em "Da tradução como criação e como crítica", de 1962 (2004: 35): "Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quando mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação." O que Haroldo de Campos realiza nesse trecho curto é uma virada da argumentação tradicional do pensamento cristão ocidental sobre tradução. O texto mais difícil — em muitos casos, aquele "harmonizado em música", se retomarmos as palavras de Dante— "mais recriável", porque no trabalho poético a abertura inevitável da obra seduz o tradutor a mais variedades de tradução criativa, já que o texto não cobra a recriação da sua inteireza, ou seja, da sua materialidade mesma. Esse pensamento não é de todo novo, claro: já estava profundamente calcado na linguística de Roman Jakobson e na estética de Max Bense; deste, Haroldo concluía sobre a complexidade e fragilidade da informação estética, porém discordava quando Bense afirmava, em princípio, a intraduzibilidade, e preferia a possibilidade jakobsoniana da recriação paralela como um corolário da abertura estética (Jakobson não aparece citado neste artigo, mas sua influência sobre o poeta paulista será crescente). Para isso, apoiava-se na prática tradutória do poeta norte-americano Ezra Pound, com a proposta do *make it new*:

> muitas vezes, Pound trai a letra do original (...); mas, ainda quando o faz, e ainda quando o faz não por opção voluntária mas por equívoco flagrante, consegue quase sempre (...) ser fiel ao "espírito", ao "clima" particular da peça traduzida; acrescenta-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção (ibid.: 37).

Então, no lugar da tradicional fidelidade semântica, melhor seria erigir uma fidelidade ao "espírito" ou ao "clima" do texto original, sobretudo se embasado no que ele chama "linha de invenção", que permite alterações e inserções na tradução, desde que condizentes com o modo de escrita do autor traduzido. O principal problema argumentativo desse artigo está no fato de que Campos troca a visão tradicionalista do texto original — a semântica, por um lado, ou a intraduzibilidade da cadeia fônica, por outro — por outra imagem do texto original que, de certo modo, é ainda mais vaga talvez derivada da tradição romântica: o "espírito" ou o "clima". Nesse ponto do seu pensamento, Haroldo praticamente se restringe a trocar a ênfase do semântico para o estético; o que é um passo importante, mas ainda incipiente. É só quando passa à análise das traduções de Odorico Mendes que Haroldo demonstra melhor uma noção de projeto tradutório: a tradução que Odorico fez da poesia homérica tem valor, para Haroldo, não porque reproduzia fielmente um "clima" homérico, nem porque alcançava uma fidelidade poética mais acurada, mas sobretudo por "desenvolver um sistema de tradução coerente e consistente, onde seus vícios (numerosos, sem dúvida) são justamente os vícios de suas qualidades, quando não de sua época" (*ibid.*: 38). Ao tradutor criativo caberia então a criação de um projeto de leitura e a realização que, por sua coerência e consistência, apresente uma crítica do texto original ao mesmo tempo em que se insira no tempo, na sua própria época. É nesses termos que Haroldo (*ibid.*: 43-4) pensa uma crítica via tradução (*criticism via translation*), porque o texto original se presta à análise meticulosa do seu maquinário (portanto, já crítica e distante da metafísica do "gênio incomparável do poeta"), para que o tradutor o possa recriar, por meio do labor poético, em outra língua. No entanto, para que o processo crítico se realize, o tradutor precisa atuar em pelo menos duas frentes: por um lado, na escolha de poetas que precisem ser traduzidos ou retraduzidos em determinada língua, vale dizer, uma crítica da tradição poética diacrônica e do presente em sua sincronia; e, por outro, num projeto tradutório que apresente em seu próprio corpo essa avaliação crítica do texto original. Daí que, neste artigo, nasça uma espécie de pedagogia "não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação" (*ibid.*: 44): a tradução, sem a mística da intraduzibilidade, ganha a possibilidade crítica, e mais, a possibilidade de ser uma categoria do saber, com análises e decomposições pedagógicas para que o processo possa ser ensinado aos interessados.

O pensamento iniciado naquele artigo foi aprofundado e radicalizado nas décadas seguintes. Em 1976, quando publica suas primeiras traduções de seis cantos do *Paradiso* de Dante, Haroldo de Campos cunha o termo *transcriação*, para evitar qualquer confusão com as ideias mais tradicionais sobre tradução e fidelidade semântica. A ideia de *trans+criar* já indica que não se trata mais de conduzir ("-duzir", do latim *ducere*) para algum lugar, pois agora se trata de criar algo em outro ponto, num processo de profundo diálogo poético e crítico. Trata-se, afinal, "de um modo de traduzir que se preocupa eminentemente com a reconstituição da informação estética do original em português, não lhe sendo, portanto, pertinente o simples escopo didático de servir de auxiliar à leitura desse original" (1976: 7). Neste ponto, está claro que o texto da tradução poética não serve para apenas apontar o original, já que passa a ocupar o

lugar de novo texto em nova língua: a melancolia tradutória pode ser, dessa forma, mitigada. Isso não implica, no entanto, que o texto nunca possa servir de acesso à leitura do original, é só que esse acesso da transcriação é uma lente crítica e criativa sobre o original, com nova "informação estética" (termo ainda derivado de Bense). Sua crítica continua então a operar abertamente naquelas duas fronteiras: a crítica do texto original e a crítica do contexto de chegada. Alguns anos depois, ele fará uma formulação inda mais precisa: "a escolha do modelo a transcriar não é ingênua, nem deve ser inócua. Trata-se fundamentalmente de uma operação crítica" (1981b). Mais tarde, dirá que o objetivo é produzir "um texto comparativa e coextensivamente forte, enquanto poesia em português" (1993:11). Assim, em vez de uma pretensa fidelidade, a tradução "guarda, com o texto de partida, uma relação formal e semântica de 'reimaginação', para além tanto do rudimentarismo literal, como da banalidade explicativa" (1994: 17). Nesse sentido, a crítica via tradução é um processo conciso, em que o tradutor precisa explicitar sua leitura a partir de soluções poéticas, sem um alongamento explicativo sobre os problemas do texto. Essa ideia aparece na entrevista em que Campos defende que "a tradução poética é uma prática teórica, em que o poeta tem a mesma natureza" (2005: 354). A afirmação tem seu exagero retórico, já que certamente o ato de traduzir não é idêntico ao de compor uma nova obra, mas procede, se considerarmos que se trata da natureza do artífice, do artesanato linguístico que dá forma à poesia, de modo que os limites entre criação autoral e tradução permanecem borrados (cf. Hardwick, 2000, onde exemplos de recriações, imitações, traduções e obras novas traçam diálogo com textos clássicos). De qualquer modo, numa afirmação como essa vemos a crescente radicalização das propostas de Haroldo de Campos.

O pensamento tradutório de Haroldo de Campos atinge o ápice da sua radicalidade em "Transluciferação mefistofáustica", de 1981. Nele, Haroldo apresenta uma leitura inventiva do clássico texto de Walter Benjamin, "*Die Aufgabe des Übersetzers*", originalmente escrito no início da década de 19202, para afirmar que o teórico alemão: "inverte a relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade" (1981a: 179). Assim, Haroldo lê, ou deslê, a passagem benjaminiana que caracteriza as traduções convencionais como "transmissão inexata de um conteúdo inessencial (*eine ungenaue Uebermittlung eines unwesentlichen Inhalts*)" (*ibid.*: 179), tomando-a como uma defesa para sua proposta de transcriação. Para tanto, sua leitura acaba por "equacionar a teoria da tradução do linguista Roman Jakobson com a do filósofo Walter Benjamin (...). A primeira estaria para a segunda como uma física da tradução para a sua *metafísica*" (*apud* Lages, 2002: 187, grifo do autor). Cláudia Santana Martins, ao comentar a apropriação de Benjamin por Haroldo de Campos, afirma que "Haroldo despe a 'roupagem rabínica' da teoria de Benjamin, considerando a 'língua pura' não como a língua adâmica, primeva, mas como o 'lugar semiótico da operação tradutora'(…)" (2011: 148-9). Talvez a equação mais notável seja aproximar a negação da comunicação nas obras literárias (Benjamin) a ideias que o próprio Haroldo já vinha defendendo havia quase vinte anos, como a fragilidade da informação estética (Bense) e a função poética da linguagem (Jakobson). Sobretudo devido ao refinado aparato linguístico derivado de Jakobson, Haroldo de Campos faz algumas críticas aos textos sobre linguagem adâmica escritos por Benjamin em 1916, que viriam a embasar o pensamento do autor alemão no seu texto tradutório. Num artigo de 1992 intitulado "O que é mais importante: a escrita ou o escrito?" (2013: 141-54), Haroldo de Campos atacaria com mais minúcia ainda outro problema da teoria benjaminiana: a intraduzibilidade das traduções. Na verdade, esse problema já tinha sido posto em xeque num artigo de 1969, "A palavra vermelha de Hoelderlin" (In: 1972), em que Campos traduz um trecho da tradução que Hölderlin havia feito da *Antígone* de Sófocles; o assunto é ainda ampliado em outro artigo de 1996, "A clausura metafísica da teoria da tradução de Walter Benjamin, explicada através da *Antígone* de Hölderlin" (In: 2013); em todos os casos, Haroldo rompe com a ideia de que uma tradução não deveria ser traduzida; afinal, se tradução é um novo texto, ela renova o empenho dos tradutores.

De modo similar, a tese benjaminiana da estrangeirização é retomada por Campos pelo seu viés poético e político: "ao invés de aportuguesar o alemão, germanizo o português, deliberadamente, para o fim de alargar-lhe as virtualidades criativas" (1981a: 194). Portanto, está aqui longe de toda a questão messiânica presente em Benjamin (cf. Lages, 2002) para se dar numa política material das línguas; com isso, Campos também se afasta de uma corrente que Inês Oseki-Dépré identifica na França, onde "a literalidade (…) é o caminho que permite criar ou recriar a obra original num *élan* hiperliteral ou extraliterário (Pierre Klossowski, Michel Deguy, André Chouraqui)" (2005: 213-4) uma tradição que também teria o nome de Antoine Berman (2007). Assim, Haroldo busca operar uma espécie de refisicalização da metafísica de Benjamin. É o modo como ele mesmo explicita seu pensamento em dois artigos posteriores (Haroldo escreve o exato mesmo parágrafo, 2013: 55-6 e 100):

> Tenho para mim que o jogo conceitual benjaminiano é um jogo irônico (...) Sob a roupagem rabínica de sua "metafísica" do traduzir pode-se depreender nitidamente uma "física", uma pragmática da tradução. Essa "física" pode, hoje, ser reencontrada *in nuce* nos concisos teoremas jakobsonianos sobre a tradução (...), aos quais, por seu turno, os relampagueantes filosofemas benjaminianos darão uma perspectiva de vertigem.

Então, para o brasileiro, por um lado Jakobson dá a fundamentação física e linguística para uma poética do traduzir, por outro, Benjamin dá ao aparato lógico uma potencialidade filosófica que o prepara para a transluciferação, o grande salto no pensamento tradutório de Haroldo de Campos. Ao longo desse processo, Haroldo também faz uso do pensamento desconstrutivo de Jacques Derrida (num trecho como "tradução enquanto inscrição da diferença no mesmo") para liberar da "clausura metafísica" o pensamento benjaminiano e fazer propostas radicais como a de que o texto tradutório deve ser luciferino, ou seja, derivar de sua função angélica (de grego ἀγγέλος, "mensageiro", que levaria a mensagem, seu conteúdo sem a forma) a faceta demoníaca de usurpação do lugar do original, uma recriação formal ao modo de um *ágon* com o texto de partida; "assim, nada mais estranho à tarefa do traduzir, considerado como uma forma (...), do que a humildade" (1981a: 180). Pelo contrário, como nota Lucia Santaella, "a empresa é luciferina porque chega a sugerir uma superação do texto original" (2005: 229). Essa aspiração usurpado-

ra está baseada numa nova dupla crítica que o tradutor deve realizar: por um lado, contra as traduções mediadoras e, por outro, contra as traduções medianas (1981a: 184), sem oferecer um resultado de fato poético. O risco menos óbvio está sobretudo no segundo grupo, porque

> o empenho estético mediano, morigerado, apesar de suas inegáveis boas intenções, redunda em *Kitsch* involuntário, seja pela imperita seleção dos paradigmas lexicais, seja pela trivialidade das rimas (obtidas, frequentemente, pelo pinçamento de palavras em "estado de dicionário", ou por um dificultoso contorcionismo sintático que acusa o "versejador de domingo"). De qualquer modo, se o poeta-tradutor, em seu estoque mobilizável de formas significantes, não estiver ao nível curricular da melhor e mais avançada poesia do seu tempo, não poderá reconfigurar, síncrono-diacronicamente, a melhor poesia do passado (*ibid.*: 184-5).

Desse modo, a tradução, como a poesia, tem pouco espaço para o trabalho mediano e requer mais ousadia luciferina da parte de um tradutor que, para além de ler a poesia do passado e dominar algumas regras de métrica e rima, deve também estar familiarizado com a melhor poesia de seu próprio tempo. Do mesmo modo como, para Henri Meschonnic, que tratarei com vagar mais adiante, "a armadilha da teoria tradicional é identificar esta poética do texto com o literalismo, assim como ela confunde a poesia com a versificação" (2010: 5). Nesse sentido, a ideia de que o projeto tradutório importa (e muito) se torna ainda mais complexa, porque cada projeto pode e deve ser julgado segundo sua pertinência poética e política, ou seja, pela sua visão crítica sobre a obra do passado e pela sua realização prática como obra do presente numa tradição de traduções. Por isso, na entrevista já citada, Haroldo afirma: "a tradução como crítica tem como corolário uma crítica da tradução" (2005: 357); e em outro artigo posterior ele traduz o famoso adágio italiano *traduttore/traditore* com uma *mistranslation* intencional: "TRADUTOR:TRADITOR, pensando na tradução como tradição do passado no presente" (2013: 94-5). A tradução envolve uma revisão participativa da tradição, porque os textos do passado só vivem no presente mediante leitores que os interpretem ativamente: "O receptor não é somente alguém que recebe algo, nem está somente em estado passivo; em termos ótimos, ele deveria ser um coautor da informação" (2002: 83). Assim, a tradução da tradição pode ser como uma maiêutica poética (2013: 115) em que o poeta extrai a diferença por meio do procedimento mimético da tradução. Ou, se apenas transferirmos essas ideias semióticas para a ideia de tradução luciferina, "toda tradução criativa é já também um caso deliberado de *mistranslation* usurpadora" (1981a: 208). Para Haroldo, a tradução é o caso mais óbvio dessa intervenção criativa e crítica do receptor/leitor.

> Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei 'transluciferação' (*ibid.*: 209)4.

E isso só pode ocorrer no momento em que um leitor assume conscientemente seu papel na realização de uma obra, para em seguida tomar em mãos a escrita de uma nova obra, a tradução. Neste ponto nós chegamos a um nó-chave da teoria de Haroldo de Campos, que foi pouco explicitado na sua própria escrita, mas que, se contrastado às teorias de outro teórico, pode ser melhor depreendido. A questão, no momento, é que toda tradução criativa e crítica será, por conseguinte, um ato político. Esse ponto é bastante marcado no pensamento do poeta, tradutor e ensaísta francês Henri Meschonnic, onde podemos encontrar formulações pungentes que revelam com mais clareza algumas implicações de uma poética da tradução. No seu hoje já clássico *Pour la poétique II,* de 1973, Meschonnic postulava uma união entre teoria e prática muito similar às relações entre tradução e teoria em Haroldo de Campos:

> 1. Uma teoria da tradução dos textos é necessária, não como atividade especulativa, mas como prática teórica para o conhecimento histórico do processo social de textualização, como uma translinguística. (...) uma teoria da tradução dos textos está inclusa na poética, que é a teoria do valor e da significação dos textos (1973: 305-6).

Noutro momento, ele ainda reforçaria: "A teoria, a crítica, a prática são aqui inseparáveis" (1981: 39), e isso se dava precisamente porque seu pensamento teórico desde o início esteve atrelado às traduções poéticas de textos bíblicos, como *Les cinq rouleaux*, de 1970, uma união que se manteve até, por exemplo, as traduções dos Salmos, intituladas *Gloires*, de 2001. O resultado inevitável desse entrelaçamento entre teoria, prática e crítica, é que a tradução, como acontecimento empírico, não se submete a qualquer tipo de metodologia preestabelecida, ou à mera aplicação teórica anterior à prática; do mesmo modo que a prática não pode existir sem uma formulação teórica. Haroldo compreendera Meschonnic perfeitamente, num texto de 1985 intitulado "Da transcriação: poética e semiótica da operação tradutória"; nele, Campos promove uma crítica à crítica que Meschonnic fizera a Jakobson; mas esse embate de Haroldo não afasta o pensamento dos dois: pelo contrário, o poeta brasileiro se esforça por demonstrar como o francês não compreendera bem as teorias tradutórias de Jakobson, o resultado disso é que as teorias de Haroldo de Campos, Meschonnic e Jakobson acabam sendo ainda mais aproximadas.

> Que a ideia de "prática teórica" se afasta da de simples empiria no caso da tradução, não há dúvida, pois um dos fatores constitutivos da operação tradutora é, exatamente, seu caráter crítico (aquilo que Meschonnic prefere denominar o "trabalho ideológico concreto" implícito à relação texto/tradução, envolvendo "descentramento", "dessacralização", "anti-ilusionismo"). (2013: 91)

O que acontece com o tradutor é que teoria e prática se misturam criando uma cadeia mútua de influências calcadas no experimentalismo que contém em si o germe da crítica. Portanto, como ato contínuo de prática e teoria, a tradução não apenas escapa a uma metodologia predefinida, como ainda poderá servir de base epistemológica para uma crítica ideológica do aparato intelectual do ocidente, suas ideologias espalhadas nos diversos níveis sociais. Isso acontece porque, na tradução, linguagens e pensamentos diferentes entram em contato, gerando – se livre da coação prescritiva ideológica – um novo texto capaz de apresentar constantes idiossincrasias para a teorização já estabelecida e, em decorrência disso, uma crítica à epistemologia que havia formado

aquela teorização prescritiva. Isso implica, afinal, que a tradução, em sua poética, não pode se resumir à mediação com o texto original, sob a pretensa categoria de imparcialidade, nem pode subsistir na figura do tradutor invisível, que entrega uma tradução transparente ao seu leitor. Ao contrário, para Meschonnic: "10. Se a tradução de um texto é estruturada-recebida como um texto, ela funciona texto, ela é a escritura de uma leitura-escritura, aventura histórica de um sujeito." (1973: 307). Se considerarmos esse dado empírico da tradução como intervenção criativa de um leitor que interpreta criticamente determinado texto e lhe dá nova forma, claro está que não existe transparência com relação ao original, porque a tradução é ela própria texto, passível de nova interpretação e reescritura diferentes daquelas do texto original. Assim, Meschonnic propõe a tradução como "reenunciação específica de um sujeito histórico, interação entre duas poéticas, *descentramento*" (*ibid*.: 307-8), isto é, como um choque dissonante entre pontos de vista diferentes, seja pela língua, pela pátria, pela cultura, etc.; o que resulta num descentramento epistemológico que oferece ao tradutor e aos seus leitores uma visão mais complexa da existência humana. Esse descentramento deve acontecer, portanto, por meio do apagamento da ilusão de naturalidade na tradução; *o que ela deve deixar transparecer é seu próprio estatuto ambíguo de tradução e de texto*. Para o teórico francês, a típica ilusão da transparência tradutória pertence ao sistema ideológico, que se constitui pelas noções ligadas de heterogeneidade entre pensamento e linguagem, "noções fundadas sobre uma linguística da palavra, e não do sistema" (*ibid*.: 308), que acabam por promover a sacralização da literatura e a idealização do texto original e do seu sentido. É desse modo que chegaríamos "à noção metafísica, não historicizada, do intraduzível" (*ibid*.: 309), que por sua vez antepõe sempre o original à tradução, na medida mesmo em que nega à tradução seu estatuto de texto. Ou, como ele mesmo diz em outro livro: "O intraduzível não é um dado empírico, é um efeito da teoria" (2010: 21). O texto não é estanque, nem apresenta um sentido apenas, que deva ser traduzido de modo correto; a forma se imbrica no sentido tanto quanto o conteúdo, e desconsiderar qualquer um dos dois seria um ato ideológico de dominância contra aquilo que o original, por meio de uma tradução descentralizante, poderia por em xeque na ideologia estabelecida do presente. Nesse aspecto, a poética da tradução de Meschonnic, assim como a de Haroldo de Campos, é uma poética transgressora, porque pensa nas possibilidades de uma crítica sincrônica engajada a partir das contradições atualizadas no choque com o texto diacrônico do passado ou de uma cultura diversa. É por esse motivo que não podemos pensar que se traduz de uma língua para outra, como é costume dizer, *mas que se traduz de um texto para outro*. O fato é que os textos estão escritos em línguas diversas, porém nunca é a língua que se traduz – sistema fechado –, e sim um acontecimento na língua. Se traduzimos a língua, acabamos por traduzir para a nossa língua, ou seja, para um sistema fechado, sem dar ao texto aquilo que o caracteriza – seus desvios e idiossincrasias, sua existência singular e histórica– para então criarmos um texto "natural" e transparente; por isso, por essa necessidade da relação entre textos, a tradução se torna um evento translinguístico e transnarcísico (*ibid*.: 313), uma ação de alteridade. Com isso, a tradução pode romper as dicotomias tradicionais para implicar uma leitura crítica capaz de promover um ato político contra a ideologia estabelecida. Para Meschonnic, é preciso combater uma dominância da tradutória estetizante, "que se marca por uma prática subjetiva de supressões (das repetições, por exemplo), acréscimos, deslocamentos, transformações, em função de uma ideia preconcebida sobre língua e literatura" (*ibid*.: 315). Essas palavras, que à primeira vista poderiam depor contra o pensamento tradutório de Haroldo de Campos, são, na verdade, muito próximas. Quando Meschonnic fala de dominação estetizante, não critica a tradução poética que leva em consideração os aspectos estéticos do texto de partida, mas aquelas traduções que lançam sobre o texto de partida uma poética preconcebida e assim obliteram o original não por um *ágon* luciferino, e sim por apagamento político do ato de leitura, em geral em nome de ideias vagas como "bom gosto" e "espírito da língua". Para ele, a poetização, ou literariação tradutória, é uma "escolha de elementos decorativos segundo a escritura coletiva de uma dada sociedade num dado momento" (*ibid*.: 315). O exemplo principal dado pelo autor é a tradução da *Bíblia* – que, no Velho Testamento, é constituída por um aglomerado de textos hebreus de tradição oral – segundo um critério de literatura como escrita.

> *A estrutura paratática, coordenada do hebraico bíblico é inseparável daquilo que é uma literatura oral*. Não é apenas a estrutura linguística que se apaga ao traduzirmos a *Bíblia* na língua de Bossuet, ou no estilo dito escrito, como se o semítico fosse pensado em francês – é também *essa literatura oral que se apagará* (*ibid*.: 345-6).

Dessa forma, a poetização beletrista é tão inócua para a tradução poética quanto a tradução palavra a palavra, feita pelo indivíduo que apenas conhece a língua, mas pouco intervém como leitor de um texto. Para Meschonnic, isso é muito mais do que um problema de estilo e de fidelidade, trata-se de um problema de ética e de política. Apesar de ética e política serem costumeiramente planos complementares (a ética está para a vida privada como a política para a vida social), o tradutor francês expressa como se dá o movimento entre um e outro plano na linguagem, pela poética:

> Não defino a ética como uma responsabilidade social, mas como a procura de um sujeito que se esforça para se constituir como sujeito pela sua atividade, mas uma atividade tal, que será sujeito aquele por quem um outro é sujeito. E nesse sentido, como ser de linguagem, esse sujeito é inseparavelmente ético e poético. É na medida dessa solidariedade que a ética da linguagem concerne a todos os seres de linguagem, cidadãos da humanidade, e é nisso que a ética é política (2007: 8).

Se voltarmos à questão do hebraico, veremos que, ao apagar o caráter oral da cultura semítica, não apenas fazemos um texto milenar de uma cultura distante soar como intrinsecamente nosso e apagamos suas diferenças estéticas; na verdade, apagamos a própria literatura, e com ela a cultura oral que foi capaz de produzir aquele pensamento, apagamos toda a alteridade do texto e, com isso, as possibilidades de que ele também realize uma crítica à nossa cultura. De um lado, caímos no beletrismo das *belles infidèles* francesas; do outro, na subserviência da muleta de leitura. É numa espécie meio-termo com posição política demarcada, abolindo dicotomias e erigindo o leitor-tradutor ao estatuto de escritor, que Meschonnic pre-

tende eliminar a ingenuidade da leitura do texto tal qual ele é, ou transparente: "a poética é a ética do poema" (2007: 27). Uma intervenção crítica do tradutor que leve em consideração essa ética opera, em última análise, uma transformação poética e cultural (1973: 319); por isso ele vê na obra de Ezra Pound como tradutor a figura de um precursor, ainda inexplorado (*ibid.*: 322-3). Isso ganha ainda mais força, se levarmos em conta sua insistência sobre a tradução como acontecimento de um discurso para outro discurso, não de uma língua para outra. Para Meschonnic a língua, a *langue* de Saussure, é uma abstração como um todo; na prática o que temos é sempre *parole*, a fala; que no caso da poesia assume a força discursiva específica. Traduzir, portanto, não é enfrentar uma língua, mas seu acontecimento como discurso; porque na verdade a literatura apenas demonstra com mais especificidade que não existe concretamente a língua: apenas discursos (1982: 85). Sem a metafísica da língua, o texto nos chega dessacralizado, passível da crítica do sujeito que o interpreta e traduz. Com essa dessacralização do sentido unívoco do texto original, Meschonnic ainda insiste num ponto fundamental: "a poesia não é um caso especial na língua" (*ibid.*: 332); afirmação que se desdobra em dois aspectos: por um lado, arruína o estatuto sacralizado da poesia como palavra intocável, intraduzível, como metafísica, originada do gênio, etc.; por outro, determina que qualquer pensamento sobre a linguagem deve incluir a poética, já que a poesia não é antagônica aos outros usos da língua, tal como a oralidade não se opõe à escrita (sobre a falsa oposição entre oral e escrito, cf. Finnegan, 1977, *passim,* e 1982, intro.). Na tradução, essa união é explicitada, de modo que "dois modos de transformação, na política e no pensamento, agem sobre a tradução. Sua atividade é a oralidade. A literatura é sua realização máxima" (2010: xxi). Isso implica uma historicidade do ato tradutório. É então o centramento no leitor crítico que determina a tradução, ou melhor, o traduzir, porque então Meschonnic radicaliza ainda mais o caráter experimental:

> Digo *poética do traduzir*, mais do que "poética da tradução", para marcar que se trata da atividade, por meio de seus produtos. Como a linguagem, a literatura, a poesia são atividades antes de gerar produtos. Olhar o produto primeiro é, segundo o provérbio, olhar o dedo, quando o sábio mostra a lua.
> Antes, quase, poética do retraduzir. (*ibid.*: xix).

Daí que todo traduzir seja em grande parte retraduzir, uma inserção também na história das traduções do texto; mas inserção que contém o germe do imprevisto, já que é sempre experimental. Por isso, podemos dizer que é na proposta de atualização inventiva e crítica dos textos traduzidos que se unem essas duas poéticas de Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. Até o momento, venho lendo Meschonnic à luz de Haroldo de Campos, para fazer daí emergir um diálogo intenso; mas também poderia fazer o movimento inverso, encontrar mais facilmente em Haroldo referências ao poeta, tradutor e teórico francês, sobretudo nos trabalhos com poesia bíblica (1993, 2004a e 2004b), em trechos como:

> Uma das maiores contribuições do (...) francês Henri Meschonnic à poética da tradução bíblica está, a meu ver, na ênfase por ele dada ao aspecto ritmopéico, rítmico-prosódico, do original hebraico (...). Julgando não-pertinente quanto aos textos bíblicos a distinção convencional entre poesia e prosa (...) segundo opina, a estrutura rítmica já é portadora de sentido (2004a: 26).

Então os dois pensam que a forma é muito mais do que um fetiche da obra poética; a forma é condição do conteúdo, inseparável deste. Assim como no famoso adágio de Maiakóvski, não haveria arte revolucionária sem forma revolucionária, poderíamos pensar que não existe tradução política sem uma forma política de tradução, sem um olhar para as formas políticas dos textos alheios: explicitar a alteridade, nesse caso, é promover uma crítica intensa do contexto presente ao mesmo tempo em que se critica o texto original. Podemos com isso, retornar a um texto de Haroldo, para explicitar a política implícita na sua teoria, agora à luz da política e da ética em Meschonnic:

> ao significar-se como operação *transgressora*, a tradução põe desde logo *entre parênteses* a intangibilidade do original, desnudando-o como ficção e exibindo sua própria ficcionalidade de segundo grau na provisoriedade do *como se*. No mesmo passo, reconfigura, numa outra concretização imaginária, o imaginário do original, reimaginando-o por assim dizer (1989: 94).

Nos dois casos, a intervenção política e a transcriação existem num ambiente sem a melancolia por uma perda irreparável no texto de partida, porque ambas as teorias repousam na ideia de que o texto original não é igual a si mesmo (diria Meschonnic, que "um texto é sempre poesia de sua gramática*",* 1973: 345); ele é uma ficção do mundo e de si, que, por isso mesmo se transforma diante das várias leituras que lhe são impostas e pode talvez performar com isso um efeito-mundo (cf. Cassin 2005: 31). Assumir essa implicação política da linguagem na configuração de mundo, muito além de mera ornamentação textual, exige que o tradutor seja, no fim das contas, também um escritor, alguém que renuncie e reenuncie o original por meio de uma nova escrita interpretativa e crítica, ciente de sua dissemelhança em relação ao original. "A tradução é sempre reenunciação. O tradutor que acreditava não interpretar estava, graças ao mesmíssimo prisma ideológico, cego de si mesmo" (1973: 359-60), diz Meschonnic*.* "O tradutor é um leitor-autor", complementa Haroldo de Campos (1989: 89), e mais: "só me proponho a traduzir aquilo que para mim releva em termos de um projeto de militância cultural" (2013: 136); e num artigo de 1997 Haroldo volta a afirmar que a tradução é uma forma de pedagogia (2013: 204). Cada tradutor terá um programa, ou um projeto de militância cultural, próprio, vinculado aos seus interesses como leitor e talvez até como autor e, por isso, capaz de influir sobre o mundo, ou "lançar mundos no mundo", como na canção de Caetano Veloso. Esse questionamento profundo que leva à intervenção política e poética acaba por exigir muito do tradutor, para que essa tradução, uma vez feita, também passe a existir. Como afirma Meschonnic, "A *Bíblia* foi traduzida em inglês, em alemão. A *Bíblia* nunca foi traduzida em francês" (2010: xxvii). Não há espaço para a humildade, ou para a tradução mediana: ela será tradução, ou simplesmente não será (*ibid.*: lxi). A conclusão é que "quanto mais o tradutor se inscreve como sujeito na tradução, mais, paradoxalmente, traduzir pode continuar o texto. Quer dizer, em um outro tempo e uma outra língua, dele fazer um texto. Poética pela poética (*ibid.*: xxxiv). O processo crítico que propõe um novo texto no lugar

do original – arriscando obliterá-lo luciferinamente – não será, ao fim e ao cabo, uma resolução; pelo contrário, ele entra na história e convive intertextualmente com o texto original, sem se prestar ao serviço de muleta de leitura. É arriscando o apagamento pelo *ágon* que a tradução, no fim, dá continuidade ao original. Do mesmo modo, sem facilitar qualquer ideia de fidelidade, "uma grande tradução é uma contradição que se mantém" (*ibid.:* lxii). Tanto no *ágon* como na contradição, o texto da tradução ocupa um lugar, ele não será mais transporte, nem transparência do original. Por certo isso pode envolver a questão dos equívocos do processo tradutório, mas gostaria de ressaltar, como Viveiros de Castro (2004 e 2009), que um equívoco não se iguala a outras perdas tradutórias, porque não se trata de uma falha (como uma falta) de interpretação, pelo contrário - é um excesso interpretativo. Tal como a antropologia, também a tradução poética se interessa pelo equívoco possível, entendidos como "o fundamento mesmo da relação que o implica e que é sempre uma relação com a exterioridade" (2009: 58, trad. minha), porque o equívoco pressupõe a heterogeneidade das premissas em jogo; no nosso caso, ele funda uma relação que se desenvolve poeticamente. Isso significa que, à diferença do texto argumentativo/interpretativo, que se baseia numa coerência argumentativa, e da tradução semântica, que tende a confiar num sentido estável do texto original, a tradução poética recria o original pela formulação ativa de um novo texto poético, portanto, passível de inúmeras leituras como fora o original; a tradução poética, em vez de resolver os pontos de abertura pela interpretação mais correta, pode preferir mantê-los ou recriá-los, enquanto performa sua tarefa crítica. E isso só pode acontecer quando o tradutor é um leitor ativo envolvido tanto com o passado do texto original quanto com o presente/futuro de sua própria cultura: poético, ético, político.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *Obras completas*. Contendo o texto original italiano e a tradução em prosa portuguesa. 10 vols. São Paulo: Editora das Américas, 1958.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra*: *ou o albergue do longínquo*. Trad. de Marie-Helène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BETTINI, Maurizio. *Vertere: una antropologia della traduzione nella cultura antica*. Torino: Einaudi, 2012.

CAMPOS, Augusto de. *Quase Borges: 20 transpoemas e uma entrevista*. São Paulo: Terracota, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica." In: *Metalinguagem e outras metas*: *ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. "Luz: a escrita paradisíaca". In: ALIGHIERI, Dante. *Seis cantos do Paraíso*. Recife: Gastão de Holanda, 1976.

_____. *Deus e o diabo no* Fausto *de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981a.

_____. "A transcriação do Fausto" In: "Suplemento de Cultura" d'*O Estado de São Paulo*, ano II, n. 62, 16-08-1981b, pp. 13-15.

_____. "Da tradução à transficcionalidade". In: *34 Letras*. n.3; março de 1989. Pp. 82-101.

_____. *Bere'shith: a cena da origem (e outros estudos e poética bíblica).* São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. São Paulo: Liberdade, 1994.

_____. "Semiótica como prática e não como escolástica" (entrevista). In: *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002.

_____. *Qohélet = O-que-sabe : Eclesiastes : poema sapiencial* (com uma colaboração especial de J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2004a [1990].

_____. *Éden: um tríptico bíblico.* São Paulo: Perspectiva, 2004b.

_____. *Haroldo de Campos — Transcriação.* org. de Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*: *experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.

FINNEGAN, Ruth H. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

_____ (ed.). *The Penguin book of oral poetry.* London: Penguin, 1982.

HARDWICK, Lorna. *Translating words, translating cultures.* London: Duckworth, 2000.

JAKOBSON, Roman. "On linguistic aspects of translation". In: BROWER, Reuben A. (org.) *On translation.* New York: Oxford, 1966.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo, Edusp, 2002.

MARTINS, Cláudia Santana. *Vilém Flusser: a tradução na sociedade pós-histórica*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2011.

MCELDUFF, Siobhán. *Roman theories of translation: surpassing the source.* New York/London: Routledge, 2013.

MESCHONNIC, Henri. *Les cinq rouleaux*. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *Pour la poétique II: Épistémologie de l'écriture;* Poétique de la traduction. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Jona et le signifiant errant*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.

_____. *Politique du rythme: Politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.

_____. *Gloires: traduction des psaumes*. Paris: Desclée de Brouwer, 2001.

_____. *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 2007.

_____. *Poética do traduzir.* Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. "Make it new". In: MOTTA, Leda Tenório da (org). *Céu acima*: *para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 213-220.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Os Cadernos de Cultura: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

SANTAELLA, Lucia. "Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos" In: MOTTA, Leda Tenório da (org). *Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 221-232.

STEINER, George. *After Babel*: *Aspects of language and translation*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo."Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation". In: *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland Southamerica.* No. 1, vol. 2. 2004. pp. 3-22. Consultado em http://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1010&context=tipiti.

_____. *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale.* Paris: PUF, 2009.

Notas

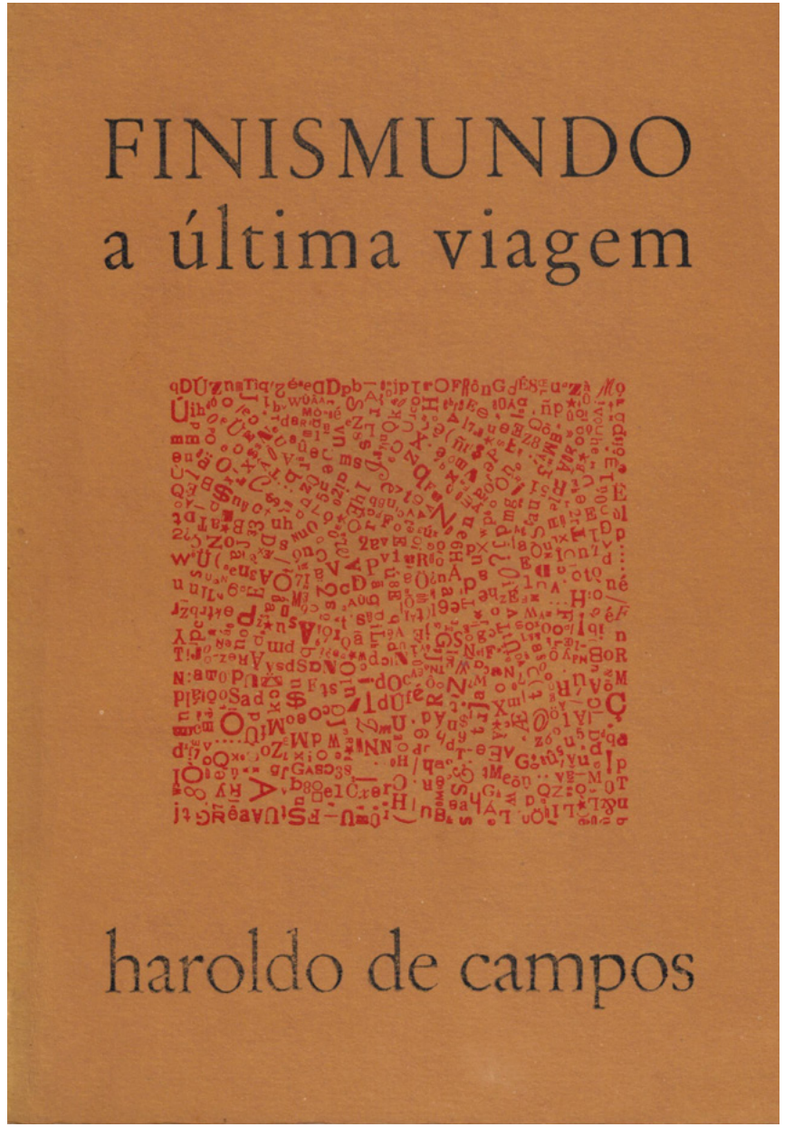
1 São os versos finais de "Sailing to Byzantium": "Or set upon a golden bough to sing / To lords and ladies of Byzantium / Of what is past, or passing or to come".

2 Haroldo chegou a verter a primeira parte do ensaio para o português, que está hoje disponível em 2013: 2011-4.

3 Sobre esse ponto complexo do texto, cf. "Poética sincrônica" em *A arte no horizonte do provável* (1972).

4 Haroldo de Campos faz um interessante resumo dos termos que usou até transluciferação (2013: 78-9): "Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcriação, reimaginação (caso da poesia chinesa), transtextualização ou — já com timbre metaforicamente provocativo — transparadisação (transluminação) e transluciferação, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com *Seis Cantos do Paraíso de Dante* (Fontana, 1976) e com as duas cenas finais do "Segundo Fausto" (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, 1981). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia "naturalizada" de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido "significado transcendental"do original) — ideia que subjaz a definições usuais, mais "neutras" (tradução "literal"), ou mais pejorativas (tradução "servil"), da operação tradutória".

5 Numa estadia como poeta residente na Casa das Rosas, consultei e fotografei na Biblioteca Haroldo de Campos vários trechos de livros de Meschonnic anotados por Haroldo.



Capa da 1ª edição independente de *Finismundo: a última viagem*, publicação da Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

O CONFRONTO COM O IMPOSSÍVEL

Marcelo Tápia

A última viagem do herói grego Odisseu é também a viagem que, de meu ponto de vista, Haroldo de Campos realiza mais plenamente até o porto transitório do enfrentamento do impossível, propulsor de sua própria criação poética. Refiro-me ao poema "Finismundo: a última viagem", originalmente publicado como livro em 1990[1], e posteriormente incluído no volume *Sobre "Finismundo: a última viagem"*, de 1997[2], e na coletânea de poemas *Crisantempo*, de 1998.

Odisseu-Ulisses é o símbolo que reúne sua leitura da tradição por um viés do novo, do inusitado; por uma tradução da tradição que implica a apropriação de sua historicidade para que seja recriada[3]. Incitado por seu desejo de desafio constante, em busca de contribuir para a explicitação da *gênese* da poesia e da renovação de sua própria poética, Haroldo ilumina a evidência de que o poema se constrói por movimento derivativo de reinvenção, associando as ideias, as palavras, a sensibilidade estética e a consciência da linguagem:

> (...) no final do ano passado (1989), que foi quando comecei a escrever *Finismundo* (...) eu estava fazendo um balanço desses (meus) 40 anos de produção poética. E o problema que se colocava, àquela altura, que, de resto, se tem colocado através de toda a minha carreira poética, é aquele problema que está quase na raiz de meu trabalho: o enfrentamento constante que o poeta acaba tendo com o fazer poético.[4]
> (...) há uma constante tentativa de se (...) colocar novamente diante da questão do enfrentamento com a dificuldade de fazer o novo.[5]

A dificuldade de fazer o novo aponta para a dificuldade de realizar o impossível, tal como teria intentado Odisseu em sua última viagem, relatada por Dante no canto XXVI do *Inferno*, em que busca ultrapassar a fronteira do permitido aos homens. Nas palavras de Haroldo:

> No canto XI da *Odisseia*, quando Tirésias se pronuncia sobre o fim de Ulisses, a frase do vaticínio (...), no texto grego, se presta a mais de uma interpretação. Pode-se entender *thánatos eks halós* como uma morte para longe do mar salino, ou como uma morte que procede do mar salino. Então não estava claro na tradição se Ulisses morreria por causa do mar, ou seja, no mar, num naufrágio, ou se Ulisses acabaria morrendo em paz, em Ítaca, longe do mar salino.[6]

"Finismundo" se gera, segundo o autor, a partir da leitura de um ensaio:

> (...) o embrião que me permitiu concretar, realizar o texto do *Finismundo* foi, curiosamente, (...) um estudo (do crítico D'Arco Silvio Avalle) intitulado "L'ultimo viaggio d'Ulisse", onde esse autor italiano se detém sobre o canto XXVI do *Inferno*, canto no qual Dante propõe a solução para um enigma que vinha da tradição clássica, o enigma do fim de Ulisses.[7]
> (...) Dante está propondo um fim para Ulisses, na carência do fim homérico (...) O ultrapassar, a travessia das fronteiras permitidas do mundo, que eram as colunas de Hércules. A busca de alguma coisa que estivesse mais além, busca que correspondia a um afã de curiosidade, um desejo de conhecimento, àquilo que em grego se chama *húbris*: essa desmesura orgulhosa com que o ser humano intenta, de certa maneira, confrontar-se com o impossível, no caso de Ulisses colorida pelo tema da velhice, porque é o velho Ulisses que vai fazer essa viagem.[8]

Curiosa mas muito coerentemente, os limites do novo são buscados, por Haroldo, na recriação da tradição[9], tomada como origem, gênese de seu poema; neste caso, a viagem refazedora recai sobre o naufrágio do herói grego, cuja gesta ultrapassou e ultrapassa os limites das gerações:

> O risco da criação pensado como um problema de viagem e como um problema de enfrentamento com o impossível, uma empresa que, se por um lado é punida com um naufrágio, por outro é recompensada com os destroços do naufrágio que constituem o próprio poema.[10]

Relembre-se o trecho final da primeira parte de "Finismundo":

Ele foi –
Odisseu.
Não conta a lenda antiga
do Polúmetis o fado demasiado.
Ou se conta
desvaira variando: infinda o fim.
Odisseu foi. Perdeu os companheiros.
À beira-vista
da ínsula ansiada – vendo já
o alcançável Éden ao quase
toque da mão: os deuses conspiraram.
O céu suscita os escarcéus do arcano.
A nave repelida
abisma-se soprada de destino.
Odisseu não aporta.

Efêmeros sinais no torvelinho
acusam-lhe o naufrágio –
insta mas declinam
soçobrados no instante.
Água só. Rasuras.
E o fado esfaimando. Última
thánatos eks halos
morte que provém do mar salino
húbris.
Odisseu senescente
da glória recusou a pompa fúnebre.
Só um sulco
cicatriza no peito de Poséidon.
Clausurou-se o ponto. O redondo
oceano ressona taciturno.
Serena agora o canto convulsivo
o doceamargo pranto das sereias
(ultrassom incaptado a ouvido humano).

Finismundo é, penso, o texto mais emblemático da produção poética haroldiana em si mesma, como o é relativamente a suas produções ensaística e tradutória. Quanto à própria poesia do autor, o poema encarna conceitos que permeiam sua trajetória criadora, como: a síntese (levada ao "minimalismo", no dizer de Haroldo, na fase da poesia concreta, nos anos 1950 e 1960); a estruturação inventiva; a riqueza, a precisão e a criação vocabulares; a espécie de mescla – única e marcante – de construtivismo e certo barroquismo peculiar; a utilização de recursos incorporados ao verso e seu sentido, como a espacialização das linhas; e, ainda, entre outras características notórias, a inserção absolutamente realizada de sua poesia no contexto da – por ele proposta – "pluralização das poéticas possíveis", característica da "poesia pós-utópica", porque posterior a toda utopia e toda possibilidade desta, que era própria das vanguardas (em que todos os criadores se engajam num propósito comum)[11], caso do movimento da poesia concreta. Não só pela múltipla face semiótico-poética, de emprego do verso num espaço amplo de significação, no qual os elementos de associação paradigmática se configuram ao mesmo tempo livre e exatamente, evocando toda a história da poeticidade, mas também pela apropriação de aspectos da dicção de Manuel Odorico Mendes (revivido pelo autor como revalorização de procedimentos que lhe eram característicos)[12], de citações e referências e da própria mítica do herói grego, cujo fim é mencionado em Homero e recontado em Dante – no próprio poema, portanto, espelha-se o plano pós-utópico da pluralidade linguística e literária, que abrange a formação múltipla nos planos formal e semântico, incorporando-se a temática de um ensaio alheio voltado à herança da poesia ocidental. Neste ponto, justifica-se a afirmação quanto ao papel emblemático do texto relativamente às convicções tradutórias de seu autor, que consideram a tradução poética como uma recriação, ou, como preferia ele, *transcriação* – "criação paralela, autônoma porém recíproca" –, uma reescrita análoga àquela de um palimpsesto, que também faz incorporar, pela transparência residual, signos passados (repassados) e camadas diversas de significação.

Acerca da ensaística do autor, o encontro entre a tradução – transcriação – e a literatura, ideada na conceituação da história da criação literária como *plagiotropia* (no sentido etimológico, de *plágios*, sugerindo-se a derivação oblíqua, não retilínea, de toda obra literária)[13] ecoa no poema pelo convívio da criação com a recriação, do presente com o passado desconstruído e presentificado num contexto novo e dirigido ao futuro da permanência de um herói-agente da sincronicidade por meio da poesia – e do poema.

A sincronicidade – conceito caro a Haroldo de Campos – instila sua natureza em sua poética tradutório-ensaística. Nele, as ideias, formas e temas convergem para um fazer e refazer constantes que sugerem o ir e vir do mesmo mar: mar da travessia textual de Ulisses[14], mar cor de vinho, mar das *Galáxias*, mar de palavras:

multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um
sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz
contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta
a turva vulva violeta do oceano oinopa ponton cor de vinho ou cor de
ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espumas o mar multitudinário
(...)
vário murchado e flóreo multitudinoso mar purpúreo marúleo mar azúleo e
mas e pois e depois e agora e se e embora e quando e outrora e mais e
ademais mareando marujando marlunando marlevando marsoando polúphloisbos[15]

Em "Finismundo", duas partes, dois tempos – um mítico, outro secular – dialetizam a sincronicidade. Diz Haroldo:

> (...) na primeira parte do meu trabalho, esta situação do herói homérico, eu a trato em modo sério-estético, ou seja, trabalhando sobretudo com determinadas estruturas de linguagem que retomam um certo teor épico, utilizando a visualidade do texto, uma herança da poesia concreta, para marcar como que os movimentos das ondas, o balanço do poema (...) E na segunda parte, isso tudo é posto em questão de um modo derrisório (...) O polúmetis, o poliardiloso, o Odisseu que tem tantos engenhos, vira Ulisses, um factótum, aquele que faz tudo, uma palavra do latim usada pejorativamente no jargão forense (...) O poema são os salvados no naufrágio. Isto não é dito, mas isto está exposto no estar-aqui do poema, na sua existência e subsistência. (...) Esses salvados do naufrágio entre um passado onde, por exemplo, foi possível um gesto épico, e um presente onde as sereias viraram sirenes e os escolhos, que amedrontavam os nautas homéricos no seu desafio ao mar aberto, viraram acidentes de tráfego (...)[16]

Segue-se o trecho final da segunda parte do poema, em que a grandeza heroica se apequena e banaliza no dia a dia de uma metrópole contemporânea:

> Capitula
> (cabeça fria)
> tua húbris. Nem sinal
> de sereias.
> Penúltima – é o máximo a que aspira
> tua penúria de última
> Tule. Um postal do Éden:
> com isso te contentas.
>
> Açuladas sirenes
> cortam teu coração cotidiano.

Diferentes tratamentos poéticos presentificam, em relação complementar que configura um conjunto construído de modo intemporal (porque feito de camadas sobrepostas de tempo e de texto, convertido este em índice sintético de um itinerário poético), o jogo de refeitura do eterno episódio odisseico-ulissíaco, que deverá sobreviver às possíveis novas releituras e recriações da morte do herói engenhoso.

Ainda que este breve artigo se concentre em destacar o poema "Finismundo: a última viagem", não se pode, considerando-se o tema geral da discussão proposta, deixar de incluir nele a menção a outra obra de Haroldo de Campos, *Signantia quasi coelum / Signância quase céu*[17]. Esse livro de poemas engendra um conjunto indissociável, articulado como uma reescrita da *Divina comedia*, de modo a inverter a pirâmide dantesca: inicia-se com visões do Paraíso, para chegar, ao fim, ao mais baixo do Inferno, onde se encontram seus "últimos lêmures" – um "êxito ao revés". Trata-se de uma reescrita à maneira de um palimpsesto que permite desvelar resquícios de escritas anteriores: uma recriação indicial-icônica, pois, ao indicar elementos de uma tradição (evocada e relida a partir de seu fim, o presente da criação, instalado na visão paradisíaca que ilumina o percurso a ser seguido até suas origens), reinstaura paradigmas – qualidade transformada na passagem de um a outro tempo, de um a outro espaço –, novos estímulos à percepção em novo contexto, em que se insere a nova dimensão poética, configurando um mapa palpável da criação. Outro claro exemplo – aqui apenas referido muito sucintamente – do processo criador de Haroldo de Campos (que discute "o trabalho de construção do poema" e considera que em seu próprio trabalho está presente, sempre, "um drama em que está jogado o poeta, e ao mesmo tempo o poeta está jogando com o drama do seu fazer"[18]), voltado à apropriação recriadora e revivificadora da tradição poética, assumindo-se "o risco da criação pensado como um problema de viagem e como um enfrentamento do impossível"[19].

Notas

1 CAMPOS, H. *Finismundo: a última viagem*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

2 CAMPOS, H. *Sobre "Finismundo: a última viagem"*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. O volume contém a transcrição de uma palestra ministrada pelo autor como encerramento do Seminário sobre o Manuscrito, organizado pelo setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em 1990.

3 Diz Haroldo, em seu artigo "Tradução, ideologia e história", acerca da tradução criativa: "no caso do que eu chamo 'transcriação', a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente da criação" (em: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (org.). Haroldo de Campos – *Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 39).

4 CAMPOS, H. Op. cit., 1997, p. 13.

5 Id., p. 15.

6 Id., p. 17.

7 Id., ib.

8 Id., p. 18.

9 O enfrentamento do desafio da poesia e do impossível certamente poderá ser visto como uma húbris (ou hýbris) do poeta, consubstanciada na apropriação e na recriação da tradição, à semelhança daquela proposta por Haroldo relativamente à tarefa do "tradutor-transpoetizador": "Transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução; reencenar a origem e a originalidade através da 'plagiotropia'" ("O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin", em: Op. cit., 2013, p. 154) . Ousadia (re)criadora, desmedida visando ao enfrentamento pleno da tarefa.

10 Id., p. 15.

11 Refiro-me às proposições apresentadas por Harol-

do de Campos em seu artigo "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico", em: CAMPOS, H. *O arco-íris branco*. São Paulo: Rio de Janeiro: Imago, 1997. Nesse texto, afirma Haroldo: "Em seu ensaio de totalização, a vanguarda rasura provisoriamente a diferença, à busca da identidade utópica. Aliena a singularidade de cada poeta ao mesmo de uma poética perseguida em comum (...) Sem a perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja moderna ou antimoderna, mas porque é pós--utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda (...) sucede a pluralização das poéticas possíveis." A "poesia da presentidade" – conceito afinado com a conceituação de Octavio Paz de uma poesia do "agora" – envolveria "a admissão de uma 'história plural'" que incitaria "à apropriação crítica de uma 'pluralidade de passados'" (Op.cit., pp. 266-269).

12 "Eu queria, na primeira parte do poema, fazer uma homenagem a uma certa tradição (...): a notável contribuição tradutória do poeta maranhense Odorico Mendes (...)". CAMPOS, H., Op. cit, 1997, p. 19.

13 "A tradução pode ser vista como um capítulo por excelência de toda teoria literária, na medida em que a literatura é um imenso 'canto paralelo', desenvolvedo-se no espaço e no tempo por um movimento 'plagiotrópico' de derivação não linear, mas oblíqua e muitas vezes eversiva. É esse movimento incessante e sempre outro que explica como uma tradição é reproposta e reformulada via tradução." Haroldo de Campos, "Das estruturas dissipatórias à constelação", em: Op. cit., 2013, p. 135.

14 Haroldo de Campos organizou, para o Bloomsday (evento anual celebrativo da obra de James Joyce, cuja versão paulistana foi criada por ele em 1988) de 2001, um livro-programa intitulado Ulisses: a travessia textual, contendo textos, de diversos autores, evocativos e recriadores de episódios da Odisseia (São Paulo: Olavobrás / ABEI, 2001).

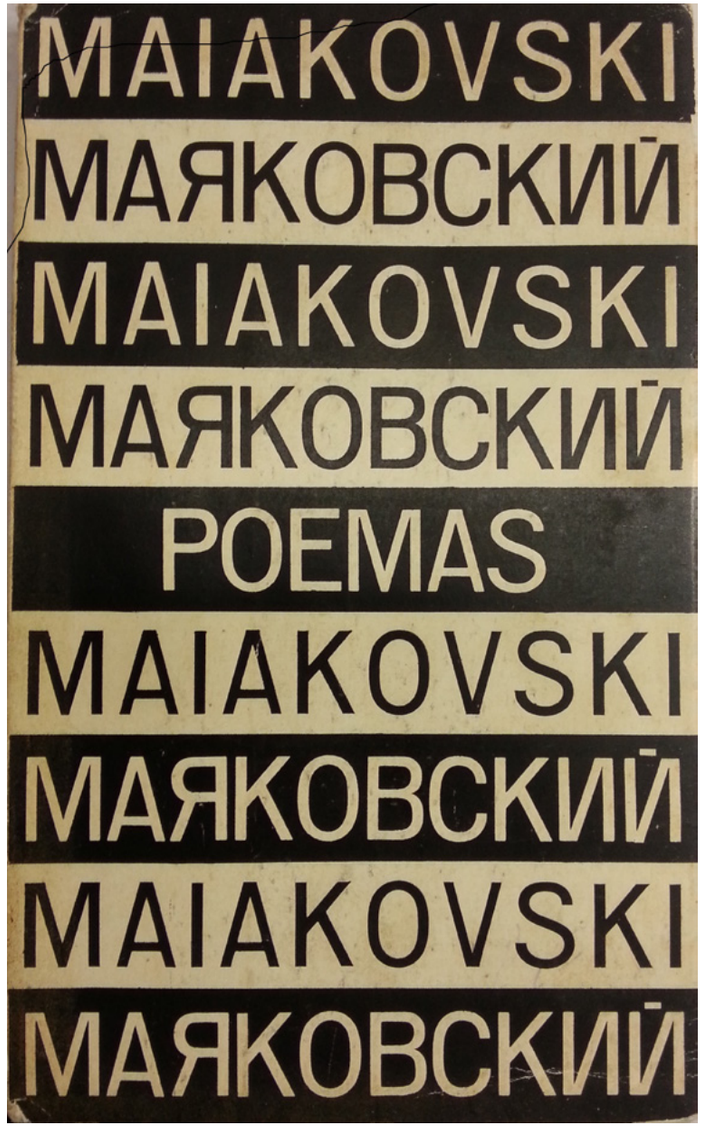
15 A citação é extraída de trecho de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, incluído pelo autor em sua palestra transcrita e publicada em Op. cit., 2007, p. 27. O texto é, conforme a publicação original de "Fragmentos" do "Livro de ensaios – *Galáxias*" em *Xadrez de estrelas* (São Paulo: Perspectiva, 1976), o quarto "formante" da obra, e, conforme a primeira edição integral do trabalho, *Galáxias* (São Paulo: Ex-Libris, 1984), o seu terceiro "formante".

16 Op.cit., 1997, p.22.

17 CAMPOS, H. *Signantia quasi coelum / Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

18 Op. cit., 1997, p. 14.

19 Id., p. 15.



Capa da 1ª edição da antologia de poemas traduzidos de Maiakóvski, editora Tempo Brasileiro, 1967.

POÉTICA TRADUTÓRIA E POESIA EXPERIMENTAL

"A poética da tradução, como prática teórica, é uma poética experimental"
Henri Meschonnic

Julio Mendonça

Um poeta português de formação bilíngue – português/inglês – escreveu no início do século XX: "Minha pátria é a língua portuguesa". Fernando Pessoa era bilíngue a ponto de os dois primeiros dos seus livros a serem publicados em vida serem obras escritas em inglês: *35 sonnets* e *Antinous*, em 1918. Ainda assim, Pessoa tinha a língua portuguesa como sua pátria. Sua pátria não era um lugar, uma geografia, uma paisagem; era o universo imensurável de uma língua. Para o poeta dos "outros" – o poeta dos heterônimos, da alteridade – a única identidade possível (ou incontornável) era a da língua.

Na segunda metade do século XX, três poetas brasileiros deram um outro sentido a essa experiência da alteridade por meio da prática da tradução de poesia. Se a poesia moderna tem como um dos marcos de seu nascedouro o lema de Mallarmé "dar um sentido mais puro às palavras da tribo", ela também se constituiu numa experiência de diálogo crítico entre textos de diferentes línguas/culturas e de diferentes épocas. Por um lado, um desígnio de purificação/revitalização da língua, por outro, o polilinguismo e multitextualismo de um mundo globalizado.

Um dos principais formuladores dessa experiência de multilinguismo como diálogo crítico na poesia foi o poeta americano Ezra Pound – seja no seu seminal trabalho de tradução de poetas de outras tradições (inclusive a chinesa); seja no multilinguismo das citações em sua poesia (notadamente nos Cantos); mas, acima de tudo, na defesa, em textos críticos, da tradução como forma de reler a tradição de modo pedagógico-crítico e propositor, reinventando-a. É justamente essa formulação poundiana (a criação de um "paideuma" – a eleição de alguns autores fundamentais) a primeira grande referência para a eleição, pelos poetas concretos brasileiros, da tradução criativa como procedimento fundamental de suas próprias obras. Contra a tradução como trânsito entre línguas submisso a um conteúdo, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari – os criadores da poesia concreta brasileira – começaram por utilizar a tradução como forma de estranhar e entranhar na poesia brasileira os sons, as formas, a paisagem e a história da poesia de autores de outras línguas, até então, desconhecidos para nossa poesia e para a língua portuguesa falada no Brasil.

Este texto vai se ocupar de alguns aspectos radicais dessa prática tradutória que se tornaram referência para a poesia experimental posterior à poesia concreta.

Entre o silêncio e o multilinguismo

Uma época paradoxal – era dos extremos, chamou Hobsbawm –, o século XX foi marcado pelo silêncio e pelo ruído, pelo horror indizível das grandes guerras e do controle social e pelo alarido de uma cultura pop internacionalizada, cosmopolita, multilíngue, multisensorial e intermidiática. Na literatura e, mais especificamente, na poesia, os reflexos desses extremos – entre a afasia e a Babel, entre o ensimesmamento e a alteridade radical – são conhecidos. Ou, ao menos, é o que faz crer o dualismo da cultura ocidental.

A literatura do silêncio, do inomeável ou do indizível é, também, do intraduzível. George Steiner inicia seu ensaio "O repúdio à palavra", do livro *Linguagem e Silêncio*, ressaltando que a civilização ocidental, graças à sua herança greco-judaica, é essencialmente verbal. Faz notar que, enquanto para um ocidental como Pascal o silêncio infunde terror, para um taoísta oriental o silêncio transmite tranquilidade. Steiner aponta a crescente influência da matemática na cultura ocidental, a partir do séc. XVII, como uma das origens da crise da linguagem no século XX. A matemática se tornou uma linguagem autônoma em relação à linguagem verbal. A respeito disto, ele escreve:

> Os fatos reais em questão – o contínuo espaço-tempo da relatividade, a estrutura atômica de toda a matéria, o dualismo onda-partícula da energia – deixaram de ser acessíveis através da palavra. Não é um paradoxo afirmar que, em aspectos fundamentais, a realidade agora começa fora da linguagem verbal. (STEINER, 1988: 36)

Se parece plausível que a economia adotasse a matemática como instrumento, menos provável foi a adoção pela sociologia da linguagem dos gráficos, tabelas, quadros estatísticos, curvas e funções.

Entretanto, diz Steiner, a atividade em que se observou o afastamento da palavra de modo mais surpreendente foi na filosofia. Essa crise da linguagem na filosofia moderna é marcante, justamente, na obra de seu filósofo mais influente: Ludwig Wittgenstein. Sua obra representa o "drástico abandono da confiante autoridade da metafísica tradicional" (STEINER, 1988:38). O *Tractatus Logico-philosophicus* questiona a legitimidade da pretensão filosófica de conhecer o mundo pela linguagem investigando a natureza desse instrumento.

Na poesia moderna – que é o campo que me interessa, aqui –, Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé começaram, cada um à sua maneira, a implodir a linearidade lógica da linguagem. Rimbaud interrompeu sua obra e se calou. Mallarmé – escreveu Hugo Friedrich – buscou uma "neutralidade suprapessoal", uma "voz que oculte tanto o poeta quanto o leitor" (FRIEDRICH, 1911:111). Almejando a ascese de

"um poema calado, em branco" (FRIEDRICH, 1911:118), reconheceu: "minha obra é um beco sem saída".

A exploração dos limites da comunicação está intensamente presente na poesia e na prosa modernas, tanto nos temas quanto nas formas de expressão. Está presente em Franz Kafka e em James Joyce, de maneiras diferentes. Nas primeiras décadas do século XX já se observavam formas poéticas bastante diversas e até antagônicas que tinham como interesse comum desconstruir a linearidade da linguagem: a poesia concisa e lacônica de Georg Trakl, August Stramm e Ungaretti é contemporânea das experiências ruidosas das "parole in libertá" futurista e da poesia sonora nonsense dadaísta.

A literatura europeia da segunda metade do século XX, sob o impacto da grande guerra, foi marcada por experiências traumáticas de ruminação do silêncio – nas obras, por exemplo, de Samuel Becket e de Paul Celan. Não obstante, conforme Marjorie Perloff fez notar, a literatura contemporânea também tem sido marcada por um ruidoso multilinguismo "no contexto global de identidades mutáveis, migração em grande escala de uma comunidade linguística a outra, e, sobretudo, a heteroglossia da internet" (PERLOFF, 2013: 209).

A mistura adúltera de diferentes línguas não é uma invenção moderna e já se encontrava, por exemplo, na *Divina Comédia* de Dante e no *Inferno de Wall Street*, de Sousândrade. Mas, a partir do início do século XX, ela vai se tornando cada vez mais frequente e assumindo um papel mais seminal – penso numa obra como *Finnegans Wake*, por exemplo. Eliot incluiu citações em latim, grego, italiano, francês e alemão no *The waste land*, enquanto Gertrude Stein e e.e.cummings desconstruíam o inglês em suas obras. Mas, como observou Perloff, Ezra Pound levou o multilinguismo a consequências mais radicais: "A poética multilíngue contemporânea deve muito a Pound, em especial à sua antecipação do link digital na criação da montagem narrativa" (PERLOFF, 2013: 215).

Paralela à literatura do inomeável e do intraduzível e ao crescente interesse pelo multilinguismo – que se manifestará, pouco depois, de modo mais intenso nas *Galáxias*, de Haroldo de Campos – surgiu nos anos 60 uma outra experiência poética em que estava em jogo a questão dos limites da linguagem: a etnopoesia. Recusando a palavra escrita e o dualismo entre o ensimesmamento e a alteridade, os poetas da etnopoesia voltaram-se para a gravação de performances de poesia oral – em grande parte extraídas das tradições orais de nativos norte-americanos – e o estudo e tradução de seus recursos expressivos, desconhecidos no âmbito da página escrita.

A experiência da etnopoesia é muito significativa, entre outras razões, porque ela expõe não apenas o interesse pela língua do "outro", mas expõe também o interesse desses poetas por recursos técnicos expressivos que a palavra escrita na página não tem e de que eles tomaram consciência. Jerome Rothemberg, no texto "Tradução total: uma experiência na apresentação da poesia ameríndia", de 1969, expõe esse desconcerto:

> Decidi *traduzir* os vocábulos &, a partir disto, já estava jogando com a possibilidade de *traduzir* outros elementos das canções que normalmente não são contemplados pela tradução. Também pareceu importante ficar tão longe quanto possível da *escrita*. Então comecei a falar, e depois a cantar minhas próprias palavras em cima da gravação de Mitchell, substituindo os vocábulos dele com sons que me pareceram relevantes, gravando a seguir minha versão numa nova fita cassete, tendo que daí explorá-la em suas próprias condições. Também não foi fácil para mim romper o silêncio ou ir além dos níveis de entonação superficiais de minha fala (...) (ROTHEMBERG, 2006: 54).

Seja pelo desgaste da linguagem no uso cotidiano por uma sociedade moderna cujos meios de comunicação se diversificaram e cuja experiência empírica empobreceu, seja pela vivência traumática das guerras e da vida administrada pelo controle social, seja por uma nova condição de deslocamentos constantes e migrações que intensificam os contatos entre falantes de diferentes línguas, de diferentes partes do mundo, o fato é que, a partir da segunda metade do século passado, a luta do poeta com as palavras assumiu desafios inéditos na história da literatura. A etnopoesia e a poesia concreta têm um aspecto em comum: ambas buscaram alargar o campo do que entendemos por poesia a partir do conhecimento da realidade material da linguagem e da recusa em aceitar os limites técnicos da poesia tradicional.

Para além das clausuras

A crítica é uma forma aguda de leitura. Os grandes críticos são grandes leitores. A poesia concreta – assim como outras manifestações de poesia experimental – é uma poesia crítica. Ela releu o passado pelo viés da crise da linguagem do presente. Além disso, ela prospectou e traduziu outros valores poéticos relevantes, de línguas e culturas diversas, para deles se alimentar. Por esta razão, a tradução foi uma estratégia tão importante, inclusive para sua criação.

Gonzalo Aguilar escreve, com razão, que o trabalho do grupo brasileiro de vanguarda buscava, num "esforço titânico", posicioná-lo no campo da literatura brasileira através da "reapropriação" de um repertório de autores que, de forma reversa, passaram a ser identificados com o movimento concreto. Aguilar chama as traduções feitas por esses poetas de "possessivas" (AGUILAR, Revista Qorpus, da UFSC, edição N. 016). Haroldo de Campos, que, além de grande tradutor, foi o grande investigador e teórico da poética tradutória, acabou identificando essa atitude tradutória com o que ele chamou de "razão antropofágica" (CAMPOS, Haroldo, 1992). Definiu essa tradução com as seguintes palavras: "(...) tradução enquanto inscrição da diferença no mesmo" e "rasura da origem" (CAMPOS, Haroldo, 1981: 208).

Se é fato que essa primazia da tradução para os concretos teve inspiração em Ezra Pound, é preciso ressaltar que, ao longo dos anos e do desenvolvimento de suas obras pessoais, a tradução assumiu para eles – cada um a seu modo – novos e originais significados.

Desses três autores, Décio foi aquele que praticou a tradução de modo menos sistemático. Ainda assim, deixou importantes contribuições, principalmente em dois livros publicados em colaboração com Augusto e Haroldo: nas traduções dos *Cantares* de Ezra Pound e na obra *Mallarmé*, para a qual realizou uma impressionante "tridução" – uma tradução tripla para "L'aprés-midi d'um faune". Ao publicar três traduções simultâneas do mesmo poema, Pignatari renunciava a qualquer noção de tradução definitiva e reconhecia que um poema de difícil tradução ("quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável" [CAMPOS, H., 2013: 104]) admitia diferentes respostas ao desafio. Essa opção era coerente com a atitude que ele mesmo, Augusto e Haroldo mantiveram desde o início de expor os andaimes

do fazer poético e do tradutório (*ethos* de oficina que observaram em Pound e Mário Faustino), conforme se pode ler numa nota introdutória do livro *Traduzir e trovar*, de Augusto e Haroldo:

> Este volume expõe-se como canteiro de trabalho. Poesia que, através da tradução, pode ser vista *in fieri*: o caráter concluso da obra feita fica provisoriamente suspenso e o fazer reabre o seu processo, refaz-se na dimensão nova da língua do tradutor. Uma didática direta. A jornada e o jornal de um laboratório de textos. (CAMPOS H., 2013: 81)

Pignatari foi um poeta cuja obra foi marcada pela busca da poesia sem palavras. Viu no pensamento de Charles Sanders Peirce – estruturalmente triádico – uma saída para o dualismo. Interessou-se pela semiótica peirceana, além disto, por ser uma teoria da linguagem não-logocêntrica e não-antropocêntrica. Ao introduzir, estudar e divulgar a obra de Peirce no Brasil, teve grande influência no desenvolvimento das ideias da poesia intersemiótica e daquilo que Julio Plaza estudou e denominou "tradução intersemiótica", na qual a palavra se inter-relaciona com outros códigos. Ao criar, no final dos anos 50, o seu poema "LIFE", Décio Pignatari radicalizou o multilinguismo de Pound, plasmando uma outra forma, híbrida. LIFE atravessa e funde uma palavra inglesa e um ideograma chinês (o ideograma que se traduz por "sol"), ocidente e oriente, o digital e o analógico-icônico. A produção sígnica que atravessa línguas e códigos e os inter-relaciona me parece ser a tônica, a partir daí.

Desde o início, nos anos 50, Augusto foi atraído pelo desafio da dificuldade na tradução. Tem procurado traduzir sempre os autores mais difíceis e, na obra de um determinado autor – como Rilke, por exemplo – os poemas mais difíceis. Assim é que suas primeiras traduções, publicadas em 1960, são alguns dos *Cantos* (ou *Cantares*) de Ezra Pound (juntamente com Haroldo e Décio) e poemas de e.e.cummings. Tratava-se de dois autores do *paideuma* concreto, mas é de notar que a escolha para a primeira empreitada individual de Augusto recai em cummings e em alguns de seus poemas mais difíceis, de complexa estrutura gráfico-espacial, próximos do intraduzível. Em 1997, reuniu suas traduções de Gerard Manley Hopkins sob o título *A Beleza Difícil*. Dos três criadores da Poesia Concreta, Augusto é aquele que assumiu mais integralmente a fórmula poundiana que define poesia como condensação da linguagem. Suas traduções se voltam para autores e obras em que essa condensação atinge níveis mais extremos. Também é bastante revelador que Augusto tenha se empenhado em traduzir poesia provençal, aquela que Pound definia como "uma arte entre a literatura e a música". É próprio de Augusto o interesse pela música (sua série de poemas *Poetamenos* teve Anton Webern como referência) e pelo trânsito entre duas artes, duas linguagens. A atenção para a relação entre música e ruído em John Cage, por exemplo, está ligada ao seu próprio constante trânsito entre legibilidade e ilegibilidade na poesia (tratarei, a seguir, das intraduções).

Entre os poetas provençais traduzidos por Augusto, o mais difícil e mais emblemático foi Arnaut Daniel, que Pound incluiu na categoria que ele definia como escritores inventores. Esse conceito de "invenção" é uma ideia cara a Augusto que busca, em Arnaut Daniel, transpor para o português as "condensações semânticas e complexidades melopaicas" do original.

Esse fascínio por autores e obras tidos como intraduzíveis levou Augusto a criar uma outra forma de tradução – quase um novo gênero, híbrido entre tradução e criação original: as "intraduções". A primeira "intradução" é de 1974: um trecho de uma canção provençal de Bernart de Ventadorn aparece entremeado – literalmente – à tradução feita por Augusto, o original em letras góticas e a tradução numa tipologia futurista (aliás, uma fonte que, hoje, parece muito envelhecida). Mas, o mais importante, aqui, são os dois textos entremeados, enredados, expondo – num arranjo gráfico-visual – uma indecisão entre original e tradução. Nesta, como em outras de suas "intraduções", o indizível e intraduzível configura um novo ícone intersemiótico, fundindo elementos de dois ou três códigos.

Em seu livro mais recente, *Outro*, lançado há poucos meses, Augusto apresenta uma outra modalidade de tradução, que ele denominou "outradução". As "outraduções" (CAMPOS, Augusto de, 2015) não são traduções de obras escritas em outras línguas; são traduções intersemióticas de textos em português, nas quais o original é relido em nova chave graças ao uso de elementos não-verbais que potencializam o sentido.

Para Augusto de Campos, portanto, a tradução assumiu uma função de condensação, estranhamento e opacidade da língua portuguesa por meio do impacto da poesia de outros poetas, de outras línguas. Esse exercício de alteridade, com as "intraduções" e as "outraduções", se transforma em exercício de alteridade do próprio código linguístico em relação a outros códigos.

Já não se trata, apenas, do desaparecimento elocutório do "eu" – de que falava Mallarmé – mas, da tensa inter-relação elocutória entre autor/tradutor, sujeito/objeto, língua de partida/língua de chegada e código verbal/outros códigos. O autor, sua língua e o próprio código verbal se deixam atravessar. Já não se trata, apenas, do descentramento da língua, mas do descentramento do código verbal.

Haroldo de Campos foi quem levou mais longe as implicações da ideia de *paideuma* de Pound. Extraiu daí um conceito seminal: o de poética sincrônica. Conceituou essa poética no livro *A arte no horizonte do provável*, onde diz: "Para o crítico de visada sincrônica não interessa o horizonte abarcante e esteticamente indiferente da visão diacrônica". Tendo por referência os conceitos de *paideuma* de Ezra Pound e de "sincronia/diacronia" de Roman Jakobson, propõe o diálogo dos melhores autores de diferentes épocas, lugares e línguas à luz dos problemas estéticos do presente, o que implica uma visão não-linear da história; Jauss é seu co-formulador, ao repensar a constituição da tradição como processo de tradução, "operando sobre o passado a partir de uma ótica do presente" (CAMPOS, H., 2013: 83).

Os problemas estéticos do presente, para a poética de vanguarda de Haroldo (como de Augusto e Décio), estavam relacionados, em primeiro lugar, com a dimensão material da linguagem. Daí o diálogo que Haroldo estabelece entre autores como Pound, Jakobson e Max Bense, conforme já observou Marcelo Tápia: "A ideia central de Jakobson sobre a função poética da linguagem (...) é compatível com a noção de 'informação estética' de Bense" (CAMPOS, 2013: XIV). No ensaio "A palavra vermelha de Hölderlin", Haroldo afirma:

> Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica. (CAMPOS, 1975:100)

Assim, outro escritor com o qual Haroldo estabelecerá diálogo será Walter Benjamin, autor do famoso ensaio: "A tarefa do tradutor". Haroldo se identifica com a "ideia benjaminiana da tradução como estranhamento da língua do tradutor e alargamento das fronteiras desta ao influxo do original" (CAMPOS, 2013:100). Benjamin entendia a má tradução como "a transmissão inexata de um conteúdo inessencial". Apesar da afinidade com esses e outros entendimentos, Haroldo recusa a clausura metafísica da teoria da tradução de Benjamin: repensa em termos laicos a mística "língua pura" benjaminiana. A partir da noção de alargamento de fronteiras da língua, passa a pensar a tradução como *hybris* (excesso, desmedida) – é preciso "ultrapassar os limites", ideia presente em sua própria poesia:

> Tudo isto o tradutor tem que transcriar, excedendo os lindes de sua língua, estranhando-lhe o léxico, recompensando a perda aqui com uma intromissão inventiva acolá, até que o desatine e o desapodere aquela última *Hybris*, que é transformar o original na tradução de sua tradução (SCHNAIDERMAN, 2011: 171).

Ao escrever sobre sua tradução das duas cenas finais do segundo "Fausto" de Goethe, adota a expressão "translucifer-ação", propondo que a tradução deve ser luciferina ao incorporar uma face demoníaca de usurpação do lugar do original – uma outra conceituação da *hybris* tradutória.

Para além da dimensão física da linguagem na tradução, Haroldo irá perceber outras dimensões. Manteve, sempre, uma atitude inquieta e questionadora das bases do pensamento vigente. No ensaio "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira", fala na "historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo" e defende "um espaço crítico paradoxal, ao invés da *doxa*: a interrogação sempre renovada, instigante, em lugar do preceito tranquilizador" (CAMPOS, 1992: 238).

O interesse por traduzir poesia chinesa e japonesa, associado ao interesse pelo ideograma como escrita não-linear, levaram Haroldo à discussão da clausura epistemológica das línguas ocidentais. Em consonância com os demais poetas concretos, afirmou que "o ideograma é a linguagem adequada para a mente contemporânea" e ressaltou como uma de suas características "o uso de 'imagens materiais' para sugerir 'relações imateriais'" (CAMPOS, 1977: 41). Ao reunir e apresentar uma série de textos de diversos autores no livro "Ideograma – lógica, poesia, linguagem", defendeu a necessidade de uma lógica outra, analógica, "oximoresca, possibilitando a coexistência e a conciliação dos opostos" (CAMPOS, 1977: 79), contra o logocentrismo ocidental.

Além da dimensão epistemológica, Haroldo vislumbrou, também, uma dimensão cultural e geopolítica para sua poética sincrônica. Retomando as ideias de Oswald de Andrade a respeito da antropofagia como estratégia poética e cultural, percebeu nessas ideias a possibilidade de resistência à adoção da noção econômica de subdesenvolvimento no âmbito da cultura e da literatura. Formulou essa razão antropofágica nas seguintes palavras:

> A 'Antropofagia' oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do 'bom selvagem', mas segundo o ponto de vista desabusado do 'mau selvagem', devorador de homens, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação, melhor ainda, uma "transvaloração": uma visão crítica da história como função negativa (...), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é 'outro' merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado." (CAMPOS, 1992: 238).

John Milton ressaltou que "Haroldo de Campos, na verdade, nunca descreveu seu trabalho [de tradução] como canibalismo" (MILTON, 2008: 99). Entretanto, há pertinência na associação da razão antropofágica com a concepção haroldiana da tradução como "transcriação". Antropofagia, neste caso, é uma metáfora cultural e Haroldo utilizou metáforas bastante próximas para se referir à tradução criativa: 'transfusão", "vivissecção implacável" do original ou "usurpação", por exemplo (assim como, escrevendo sobre sua tradução de Goethe, lembrou Boulez sobre Webern: "não se poderá continuá-lo; é preciso esquartejá-lo" [Campos, 1981: 209]). Essas metáforas são bastante físicas, corporais. O corpo da língua é atravessado pelo corpo de outra língua (ou por outros corpos). De qualquer modo, sua defesa da atitude antropofágica como estratégia para a literatura brasileira no contexto da geopolítica pós-colonial é compatível com seu pensamento e prática da tradução e com o papel que ela exerce em sua obra.

Eugen Gomringer escreveu que "a poesia concreta é o capítulo estético da formação linguística universal de nossa época" e Joan Brossa, grande poeta experimental catalão, escreveu que a poesia visual é uma espécie de esperanto. Kenneth Goldsmith chamou a atenção para a declaração de Max Bense em 1965: "(...) a poesia concreta não separa línguas – as une, as combina. É este aspecto de sua intenção linguística que torna a poesia concreta o primeiro movimento poético internacional" (BANDEIRA; BARROS, 2008). A poesia experimental – seja a visual, a sonora, a intersemiótica e verbivocovisual ou as de outras denominações – tem buscado uma linguagem capaz de intervir num mundo globalizado e complexo; uma linguagem que se valha de recursos e repertórios de ampla circulação e processos tradutórios e intersemióticos; uma linguagem em que as diferenças coexistam, tensas e intensas, entre a comunicação e a opacidade. Não uma Desbabel – a ilusão de uma linguagem transnacional e ecumênica – mas uma linguagem que atravesse as diferenças, isto é, que fale através. Jakobson escreveu que "a equivalência na diferença é o problema cardinal da linguagem" (JAKOBSON, 1975: 65). Transcriar era, para Haroldo, fazer a fisicalidade – a materialidade – da língua de partida atravessar a língua de chegada. Neste sentido, as poéticas tradutórias elaboradas por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari trouxeram uma contribuição de grande originalidade e alcance.

A curiosidade e o interesse pelo que acontecia e acontece em campos diversos do conhecimento como a linguística, a psicologia da *Gestalt,* a semiótica e a teoria da informação – e, daí, um interesse por uma concepção da linguagem como campo matemático-probabilístico – e o diálogo com a cultura de massa – diálogo crítico, no entanto – são faces desse mesmo impulso dos criadores da poesia concreta em direção ao outro, ao diverso, ao alógeno. Esse impulso envolveu, sempre, uma recusa da clausura do campo literário; ele dá a medida do incômodo do campo literário com essa poesia experimental. É esta atitude que me faz sentir autorizado a expandir bastante a aplicação, neste tex-

to, da noção de tradução. Podemos estendê-la para o diálogo entre a poesia e as ciências. Os poetas concretos aplicaram conhecimentos dessas áreas de pesquisa em suas obras. São reconhecíveis, também, elementos da física, da astrofísica e da biologia em suas criações. Apenas para mencionar alguns casos, podemos lembrar os poemas Pulsar e Quasar, de Augusto de Campos, além das obras *Galáxias* e *A máquina do mundo repensada*, no caso de Haroldo. A revista *Código* – que era editada por Erthos Albino de Souza e publicava os poetas concretos e outros poetas experimentais mais jovens – dedicou uma edição (a de nº 12, em 1989/1990) às relações arte/ciência. Roland de Azeredo Campos, físico e poeta, publicou o livro *Arteciência - Afluência de Signos Co-Moventes*, em 2003, obra na qual estuda o diálogo entre essas duas formas de conhecimento. Tanto o pensamento científico quanto o poético são marcados por esse anseio de vislumbrar homologias de formas – traduções icônicas das formas do mundo em formas de linguagem. Um pensamento diagramático que busca traduzir a complexidade da vida em formas sintéticas de linguagem.

George Steiner afirmou que a poesia moderna surgiu da necessidade de "recuperar o caráter fluído e provisório da língua" (STEINER, 1988: 46). Para a poesia experimental pós-concreta, isto já não responde aos desafios da poesia na vida contemporânea; para a sensibilidade contemporânea é preciso uma linguagem em que a fluidez e abertura ao novo contemplem a expressão das experiências complexas de simultaneidade e instabilidade da vida atual que não podem ser ditas por nenhuma língua, isoladamente. A noção de pátria não nos serve mais e a língua não nos é suficiente.

A originalidade e o alcance das poéticas tradutórias elaboradas pelos criadores da poesia concreta, com seu legado formal e conceitual, contribuíram para uma nova sensibilidade. São valores que ainda estão produzindo impactos e estão sob juízo. Esses impactos atingem tanto a tradução criativa quanto a criação poética *stricto sensu*. Entretanto, já temos elementos para afirmar que o alcance dessas poéticas tradutórias apontam para uma concepção da experiência poética como não-linear, não exclusivamente verbal, sincrônica, não-idealista, não-dualista, descentrada, pós-colonial, não-logocêntrica, não-antropocêntrica e múltipla. Ao menos, esses são alguns dos desafios que tocam a algumas linhas de investigação da poesia experimental. Certamente, há e haverá outros desafios de superação de limites. Esse conjunto de reptos a diversos modos de clausura não se restringe ao campo estético e ao epistemológico. Constitui, em última instância, uma atitude política. A atitude experimental na criação e/ou na tradução é uma atitude política, independente do assunto das obras. Renovar nossa atitude diante da linguagem é renová-la diante da vida social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. *Augusto de Campos: La traducción del nombre*. Artigo publicado na revista Qorpus, da Universidade Federal de Santa Catarina, disponível em *http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-016/augusto-de-campos-la-traduccion-del-nombre-gonzalo-aguilar/*

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008.

CAMPOS, Augusto de. *Dez poemas de e.e. cummings*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação-MEC, 1960.

_____. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Augusto de (com D. Pignatari e H. de Campos). *Cantares de Ezra Pound.* Rio de Janeiro: Serviço de Documentação--MEC, 1960.

CAMPOS, Augusto de (com H. de Campos). *Traduzir e Trovar*. São Paulo: Papyrus, 1968.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Transcriação* (Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega). São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____(Org.). *Ideograma – lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.

MILTON, John. "Universals in translation: a look at the asian tradition". *Tradução & Comunicação – Revista brasileira de tradutores*, nº 17, 2008.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original – poesia por outros meios no novo século.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

INVENÇÃO

POETAS DO NOUCENTISMO

Traduções de Vanderley Mendonça

A PRIMEIRA VANGUARDA CATALÃ

Vanderley Mendonça

Nas duas primeiras décadas do séc. XX, poucos foram os que não ouviram o eco dos dados que Mallarmé lançou ao acaso. As palavras, dali em diante, viveriam em liberdade e passariam a ser vistas e não apenas lidas. Apollinaire chamar-lhes-ia *calligrammes*; Marinetti, *tavole parolibere*. E mais nomes viriam depois: ideogramas líricos, tipogramas, poemas-imagens, aviogramas e tantos outros para designar a mesma sensibilidade, o espírito novo que pairava sobre a Europa.

Paris era a Babel, Milão, o eixo. A I Guerra Mundial era realidade e os poetas mais novos eram emissários que levavam às suas cidades "a bala da paz". Huidobro (peruano) levou-a para Madrid; Sá-Carneiro, para Lisboa; Oswald, para São Paulo; Maiakovski, para Moscou; Josep María Junoy, para Barcelona. Argentinos, húngaros, alemães, romenos, holandeses, suíços, mexicanos, norte-americanos. Nunca uma vanguarda conectou tantas línguas. Nunca tantos poetas invadiram tantos idiomas. Formidáveis, umas vezes; decepcionantes, outras.

O Noucentisme

Na Catalunha do começo do século XX, o Modernismo perde o papel de protagonista cultural para um movimento que haveria de o tachar de desorganizado e caótico. Esse movimento recebeu o nome de *Noucentisme* (palavra ambígua, que em português significa novo e nove, podendo ser traduzida por *novecentismo* ou *novocentismo,* o novo novecentismo). De início, os jovens poetas e artistas catalães concentravam-se em dar a conhecer o que de novo ia sucedendo em Paris, ainda na língua literária de toda a Espanha, o castelhano, embora em 1905, Rafael Nogreras Oller tenha incluído no seu livro *Les Tenebres* o caligrama *Una Esse*. O certo é que o *Noucentisme*, como movimento, só viria a aparecer em Barcelona em 1916, com o surgimento dos primeiros textos vanguardistas em catalão, culminando com o lançamento do livro *Trossos*, de Josep María Junoy. Apesar de seu vanguardismo durar apenas até 1918 e de ter publicado posteriormente poemas que possam ser vistos como *noucentistes*, Junoy deu vida em catalão aos *Poemes i Cal.ligrames*, de Apollinaire (editado em 1920 por Joan Salvat-Papasseit), e à revista mais importan-

te desse movimento: *Trossos*, continuada mais alguns anos por J. V. Foix.

A partir de 1920, num "retorno ao classicismo", Junoy refugia-se nos haikais até o fim de seus dias. Embora breve, nesse lapso de tempo, cria escola.

Do seu reduzido número de seguidores, Joan Salvat-Papasseit é sem dúvida o mais expressivo. De origem proletária, Papasseit debuta nas letras com escritos políticos de clara filiação socialista. Em 1917, publica *Un enemic del Poble.* Nas folhas desta revista prega a "subversão do espírito", num conjunto de aforismos intitulados *Mots Propis*. É nesse ano que conhece Junoy e alguns outros da vanguarda local. Não concorda fundamentalmente com os preceitos do futurismo italiano e auto-intitula-se *poetavanguardistacatalà.* Seu vanguardismo, porém, será sempre diluído em elementos de procedência romântica, com os quais o poeta era mais fortemente ligado do que a simples coexistência com a paisagem das máquinas. Num livro posterior, *L'irradiator del port i les gavines* (1921), no qual pesa o uso das palavras em liberdade, dá-se conta da sua dependência simbolista, além do uso do haikai, com fôlego modernista. *Jaculatòria*, apesar da sua decomposição espacial, não é mais do que um poema estrófico rimado.

Das filiações fugazes ao *Noucentisme*, cabe-nos citar Vicenç Solé de Sojo, que colaborou com alguns poemas em *Trossos*, e Sebastià Sánchez-Juan, mais próximo de Salvat-Papasseit, que publicou em 1922, sob o pseudônimo de David Cristià, o *Segon Manifest Català Futuriste: Contra l'Extensió del Tifisme en Literatura.*

Nota do tradutor:

Os poemas escolhidos para esta pequena recolha foram extraídos de publicações fac-simile editadas em Barcelona, das quais citamos, abaixo, a origem:

UNA ESSE, de Rafael Nogueras Oller
Les Tenebres. Barcelona, 1905

CAMBRA MORTUÒRIA[1], de Sebastià Sánchez-Juan
Fluid. Barcelona, 1924

DRAMA EN EL PORT, PLANOL[2], JACULATÒRIA,
de Joan Salvat-Papasseit
L'Irradiator del port i les gavines. Barcelona, 1921

ESTELA ANGULAR[3], de Josep María Junoy
Trossos. Barcelona, 1916

SONET[4], de Vicenç Solé de Sojo
Revista Ibèria, Vol. VII, nº 157.
Barcelona, 1918

1. Neste poema, Sebastià Sánches-Juan descreve-nos o "aborto" prematuro da 2ª República espanhola. O menino amarelo, vermelho, azul que aparece tem as mesmas cores da bandeira republicana.

2. PLANO é um esquema da realidade do pós-guerra na Barcelona do início dos anos vinte.

3. Em LÁPIDE ANGULAR, Junoy presta homenagem póstuma a Boccioni, escultor e pintor futurista, um dos grandes impulsionadores desse movimento.

4. Em SONETO, Solé de Sojo chora a perda do poeta Gallieni, morto durante a Primeira Guerra Mundial, na França. O Gotha é o gigantesco bombardeiro alemão usado para a tomada de Paris.

Joan Salvat-Papasseit

Un enemic del Poble

NOM. 1 : MARÇ DE 1917
(III DE LA ERA DEL CRIM)

FULLA DE SUBVERSIÓ ESPIRITUAL

REDACTOR EN CAP:
J. SALVAT PAPASEIT

Un enemic del Poble

"Un enemic del Poble" no correspòn, per ara, a cap necessitat d'ànima col·lectiva. N'estem tan convençuts, que sols el publiquem per satisfacció pròpia. Mes tampoc deurò entendre's com una capelleta. Els col·laboradors no seràn fixes, i això ens farà restar independents. Tots els originals, però, sempre seràn inèdits. I l'hem fet a periòdic també pel que diem i pensem dir.

Mots-propis

I — Ningú vagi a remolc d'allò que pensi aquell del costat séu. Altrament, mai s'avença.

II — Les joventuts polítiques perden un temps preciós fent ço que correspòn a llurs capdills. Aquests massa es reffen de que hi ha qui en lloc d'ells va a la presó i lluita per l'idea.

III — En les cinc parts del món hi ha pocs intel·ligents i massa savis.

IV — Veieu: al meu cervell hi ha tota l'energía de que l'Humanitat està mancada per a esdevenir lliure. L'Humanitat, però, em duría al Calvari si jo aixequés la veu com em caldría fer. I després se'n riuría.

V — Encara no ha nascut un home gran del tot, que al parlar digui coses que no s'hagin dit mai.

VI — Tota l'obra d'En Nietzsche, que tenía la forma d'una revel·lació, els joves de vint anys avui ja la capeixen. Cal una cosa nova, però eterna.

VII — ... un misteri; tampoc: una llum que al sortir de les tenebres no'ns porti altra vegada cap els llims.

VIII — S'es escrit un gran llibre que prova ço que he dit jo fins aquí. *Les lleis de l'imitació*, d'En Gabriel Tarde. Esbrineu, — si podeu, car no és gens fàcil, — com ha sigut possible que'ls homes arribessin a la bestialitat d'una guerra mundial.

J. SALVAT PAPASEIT

Aleix Maximovich Pieschkof

(Màxim Gorjki)

48 anys. Es el primer i més fort escriptor de la Russia d'avui, el que equival a dir el més gran escriptor contemporani. La seva producció, — que arriba fins aquí trepitjada i malmesa per traduccions dolentes, — té una valor moral extraordinaria. La valor d'Home, i lliure. Els pobres de coratge i de cervell, no el troben pas tan gran. Nosaltres sols direm: La Russia ha despertat. Així que aixequi els braços seràn enderrocades les rel·ligions i els solis; viurà l'obra d'En Gorjki.

Aquest brau que no us diu que camineu però que us fa avençar, aquest que fou un paria, potser que salvi el món. Car els pobles esclaus esdevindràn l'espill d'un nou camí a seguir.

De "La Musa condemnada"

A anhels altissims, ritmes nous

Força la gloria, aima la lluita,
fill de la terra, ples un brau.
La vida es flonja! A correcuita
el temps ens mena i... adeussiau!

Flonja al que estima, i apassionada
l'ànima posa i... odia la pau,
i mai sospira, i és desliurada
l'ardenta flama del goig suau!

Aima la guerra! Es envilida
la porugueig sota el cel blau.
Combaire noble és forta vida:
sia el pit, bronze, i el cor un'au:

Un'au lleugera, que, silenciosa,
faci la via vora la nau,
vaixell del somni, vela olorosa,
camí on repòsa l'amor que plau.

Dòna o quimera, passió sencera,
volé impossible, presó sens clau.
El cor, esbrava! El brag, espera!
Fill de la terra, ples un brau!

JOSEP M.A DE SUCRE

Déu

Jo no crec en Déu, però penso el mateix que pensava el dolç rabí de Galilea.

Per damunt del talent, de la bellesa i de la magnificencia, està la bondat. Jo he estudiat totes les rel·ligions i totes les sectes. Jo he escudrinyat els *cors* dels deus de tots els pobles, i mai, mai, he trobat un déu bondadós. Els deus nascuts de l'ignorancia dels homes, sols tenen sentiments d'odi i de venjança: sentiments d'home. Sols perdonen l'humiliació i l'impotencia: com els homes.

Jehovà, Odin, Zeus, Osiris, fins Budha i Jesús, consideren la venjança com un deure i un plaer. I això és humà, molt humà.

Com diu aquell poeta persa, irreverent com jo, el magnífic Kayyam:

... si Déu em puneix fent mal, perquè he fet mals,
és tant dolent com jo, el Déu que aixís castiga.

—

La Vida, la Natura i la Ciencia, ens han negat totes les divinitats creades per la fantasía boja i dèbil dels homes. Avui, les formes abstractes—com són els deus—queden destruídes davant la fermesa de les idees revisores i analitzadores.

Sols existeix un *Déu*, sols existeix una *Forma*, sols existeix un Esperit: la Bondat.

La meva testa rebel i soperba, sols es doblega davant d'ella. El talent és una ficció inferior a la bondat. Per això cal admirar-lo, més no respectar-lo. Rousseau i Carlyle i fins Voltaire, no mereixen l'immortalitat perquè no foren bons. La cínica i estúpida resignació de Sócrates o la grandesa de la miseria de Milton o de Giordano Bruno són mólt més belles, són mólt més grans.

En el món cal ésser bo, primer que savi. La Bondat: heus-aquí a Déu.

EMILI EROLES

Consells als artistes

Fer nostre camí sols; ser cada hu de nosaltres un camí.

Entrar i sortir de totes les cases; tractar a tots els homes; fer tota mena de coses.

Ser quelcom de present, d'actual, en tot moment.

Que nostra pintura no sigui rutina. Que sigui expressió justa del que tinguem que dir, en els distints moments.

Com els díes, aixís han de ser diferentes les nostres obres.

Acabada la nostra obra, acabada la nostra missió. Acabat de dir el que teníem que

Un enemic del Poble, revista publicada por Joan Salvat-Papasseit

POEMAS:

Cambra Mortuòria, de Sebastià Sánchez-Juan

Drama en el port, de Joan Salvat-Papasseit

Estela angular, de Josep María Junoy

Jaculatória, de Joan Salvat-Papasseit

Planol, de Joan Salvat-Papasseit

Sonet, de Vicenç Solé de Sojo

Una Esse, de Rafael Nogueras Oller

CAMBRA MORTUÒRIA

La filla és més blanca i més rossa i més bella
assaonada de dolô i vestida de negre

El meu cor respira pel nas

Un llampec s'estatitza a la bombeta encarcarada

Un aspirant a nuvi A N È M I A Cera i lacre
es fa plorâ el cor I CLOROSI
i de les tintes precipitades broten
lloros orquestrant
violins de cabell de dona

Apareix un infant
groc
vermell
blau
com un titella verge de guinyol o de fira

Porta-tapadora-ploma font

Del vermell al negre
explosió d'estrelles qui es peten
Llirís amb el cor a la mà

CÂMARA MORTUÁRIA

A menina é tão branca e tão loura e tão bela
madura de dor e vestida de negro

O meu coração suspira pelo nariz

Claror e o estalo da lâmpada que espouca

Um aspirante a noivo A N E M I A Cera e lacre
faz o coração chorar E PALIDEZ
e das tintas que escorrem brotam
papagaios orquestrando
violinos de cabelo de donzela

Aparece um menino
amarelo
vermelho
azul
feito marionete virgem de palco e de feira

Porta-tampa-pena fonte

Do vermelho ao negro
explosão de estrelas que se esfacelam
Lírios com o coração na mão

DRAMA EN EL PORT

a Lluís Escobet

GLOP D'OCEÀ
EN LA NIT
(HABILLAT AMB LA CLAROR DELS HOMES
ARC-VOLTAIC)

ALS MEUS PEUS
LLUMS BLANQUES
VERDES
ROGES

EL MASCLE TRANSATLÀNTIC

UDOLANT

LES SIRENES NO HO SABEN
PERÒ XISCLEN

ELS EMIGRANTS S'EMPENYEN
PASSO RAN DE LA DRAGA
QUE ÉS FOSCA I CREIX

LA BOIA INQUIETA
T À G L
R N O

ARA LES ONES CANTEN EL DESIG D'ENGOLIR

EL TRO AL LLUNY
SOSPIR DE LES TENEBRES
JO EM VEIG EN L'HORITZÓ

FORA EL PORT LES GAVINES REPOSEN

DRAMA NO PORTO

a Lluís Escobet

TRAGO DE OCEANO
NA NOITE
(VESTIDO COM A CLARIDADE DOS HOMENS
ARCO VOLTAICO)

AOS MEUS PÉS
LUZES BRANCAS
VERDES
RUBRAS

O MACHO TRANSATLÂNTICO

UIVANDO

AS SIRENAS NÃO SABEM
MAS GRITAM

OS EMIGRANTES EMPURRAM-SE
PASSO JUNTO À DRAGA
QUE É ESCURA E CRESCE

A BÓIA INQUIETA
M R S A
A E I

AGORA AS ONDAS CANTAM O DESEJO DE TRAGAR

O TROVÃO AO LONGE
SUSPIRO DAS TREVAS
VEJO-ME NO HORIZONTE

FORA DO PORTO REPOUSAM AS GAIVOTAS

ESTELA ANGULAR

i a
sens dup-
te radioac-
tivitat immedia-
ta en l'ánima des-
presa de la llatzarosa
materia nostra Boccioni
que fou en vida panteixant
corifeu d'una plástica multiplice de
incisos paroxistes certament que amb

sa
mort ha
alcançat vida
depurada transfus-
sió del seu esperit a la llum
pristina i giravoltanta restant el pus
i la fum espessa al ras de la terra llaurada

LÁPIDE ANGULAR

há
sem dú-
vida radio-
atividade ime-
diata na alma des-
prendida da dolente
matéria nossa Boccioni
que foi em vida impaciente cori-
féu de uma plástica múltipla de
incisos paroxistas certamente que com

sua
morte
alcançou vida
depurada transfu-
são do seu espírito na cla-
ridade prístina e circundante ficando
o pus e a luz espessa no rés da terra lavrada

JACULATÒRIA

OH TOTA PULCRA

ROSA LA ROSA ET SÓC PREGANT
PÈTAL QUE ES MORÍ TREMOLANT
EL BES DONANT SEMPRE CREMANT
—I UN ALTRE PÈTAL ESPERANT

GOTES DE SANG

ET DURÉ SEMPRE
AL PIT

ET SOMNIARÉ
A LA NIT

l'estampeta és d'or

ESPINES DE
LLIGA-AMANT

FERIU MA CARN

ORATÓRIA

OH TÃO GENTIL

ROSA A ROSA TE ESTOU ROGANDO
PÉTALA MORTA AINDA ABANANDO
BEIJO DANDO SEMPRE QUEIMANDO
E UMA OUTRA PÉTALA ESPERANDO

GOTAS DE SANGUE

DEMORA NO MEU
PEITO

PR'EU SONHAR-TE
EM MEU LEITO

Santinhos dourados

ESPINHOS DE
LIGA-AMANTE

FUREM-ME A CARNE

PLANOL

a J.-M. de Sucre

MONT AVENTI

DECADENCIA

GLESIES

XALETS

ARISTOCRACIA VICI

IRONIA EN EL CRIM

SUBURBIS

HOSPITAL

RAMERES POBRES

LA GALERA

HONRADESA FAM

El sol ho encen tot
– Però no ho consum

PLANO

a J.-M. de Sucre

MONTE AVENTINO

DECADÊNCIA

IGREJAS

CHALÉS

ARISTOCRACIA VÍCIO

IRONIA NO CRIME

SUBÚRBIOS

HOSPITAL

PUTAS POBRES

A GALERA

HONRADEZ FOME

o Sol tudo incendeia
mas não consome

Sonet

Rodolar d'obusos en l'aire de Primavera sobre el pai-
satge de la Illa de França.
Vols d'avions en la nit sense estrelles i un res-
sonar de bocines.

Mutilats que porten una medalla al pit. I als ulls
una pura claror.
Movibles triangles que escruten l'espai i tallen,
fins, la tenebra.

Soneto

Rodopiar de obuses no ar de Primavera sobre a pai-
sagem da Ilha de França.
Aviões sobrevoam a noite sem estrelas e um res-
sonar de estilhaços.

Mutilados que portam uma medalha no peito.E nos olhos
uma pura claridade.
Triângulos móveis que vasculham o espaço e cortam,
enfim, as trevas.

UNA ESSE

Ay, tirolí,
qu'es bo aquest vi!
Omplem el got,
que fet un bot,
vull fê'l camí!...
¿Que't rius de mi?
Vatúa Deu,
si el món es meu!
Quan veig xicots
m'aclamen tots;
sempre aplaudint,
me van seguint.
Tinch tant poder,
tanta influencia,
que tot me fa
gran reverencia.
Cases i gent
l'acatament!
Que jo os ho dich,
mal garranyich!
La gent, passant,
va saludant.
Vatúa Deu,
si tot es meu!
Jo sóch, ay coy,
el Deu-bocoy,
y el gura aquêt
un gran ximplet.
No vull seguir,
que sóch honrat!...

UM ESSE

Ai, tirolin,
bom é este vinho!
Enche meu copo
ou fico louco.
Se estou assim
quem ri de mim?
Valha-me Deus,
se o mundo é meu!
Vejo a moçada e
tudo é risada;
sempre aplaudindo,
vão me seguindo.
Tenho poder,
tanta influência e
todos me fazem
só reverências.
Casas e gentes,
sede obedientes!
Pois eu vos digo:
gritem comigo!
Gente passando,
vai me saudando.
Valha-me Deus,
se tudo é meu!
Qu'eu sou afinal
o Deus maioral.
E o tipo ali,
pobre boçal,
não vou seguir,
só a mim sou leal.

James Joyce (à esquerda) e Ezra Pound, por volta de 1925.

JAMES JOYCE: do *Finnegans Wake*

Caetano W. Galindo

O QUÊ

O trecho a seguir (páginas 104 a 108) abre o quinto capítulo do *Finnegans Wake*, de James Joyce, todo ele dedicado à apresentação e "interpretação" de certa carta que Anna Livia Plurabelle, normalmente conhecida apenas por ALP e pelas permutações e recorrências desse acrônimo, teria escrito para defender (entre muitas aspas) seu marido Humphrey Chimpden Earwiker, ou HCE. (Procure essas siglas no texto...)

Depois de uma breve invocação à heroína, que se confunde com a basmala que abre as suratas do Corão (Em nome de Alá misericordioso…) e também com um Pai Nosso cristão, vem a extensa lista dos muitos nomes pelos quais o "manifesto" a que sua autora não deu um título foi conhecido ao longo da história (no Finnegans Wake a história daquela família é sempre também a história do mundo) e, no trecho selecionado aqui, de uma primeira tentativa de abordagem do conteúdo do texto propriamente dito.

As acusações que pesam sobre HCE teriam algo a ver com o fato de ele ter ou mostrado a genitália para duas moças no parque Phoenix, em Dublin, ou assistido escondido enquanto as moças urinavam. Esse ato teria sido presenciado por três soldados, que, instigados por um rapaz que um dia perguntou as horas a HCE e começou a ouvir um monte de desculpas esfarrapadas, geram todo o processo de julgamento e condenação do "monstro" sexual.

COMO

A tradução deste excerto é "obra em curso" de forma muito mais radical do que normalmente ocorre quando um tradutor apresenta resultados preliminares de um trabalho que ainda desenvolve. Traduzir o *Wake* é fundamentalmente decidir o que afinal significa traduzir um livro que engloba dezenas de línguas numa linguagem em que o trocadilho impera, instituindo uma máquina de geração quase ilimitada ("aberta", como disse Eco justamente a partir deste livro) de leituras, de sentidos. Traduzir o *Wake* é decidir como traduzir o *Wake*. Vai aqui mais uma abordagem possível, onde, como em outros trechos que já divulguei do que ainda há de levar pelo menos três anos para ser uma tradução integral, pautei-me especialmente por sonoridade, ludismo, humor, de certa forma "liberado" pela postura "liberal" e quase "libertina" que o próprio Joyce adotou ao comentar, por exemplo, a tradução de um fragmento do romance ao italiano. Assim, se você encontrar, digamos, uma música de Dominguinhos aí no meio, eu.... Bom, digamos que eu quase não sei de nada.
Boa leitura.

Do quinto capítulo do *Finnegans Wake*

Tradução: Caetano W. Galindo

Em nome de Aná mistericuriosa, assempreviva, aque nosporta plurabilidades, sartificada seja vossevós, evenhevoz evosso treno, enseja afeita avolta havia, assina terra como nu sei-o!

Seu mamafesta imbatizado para memoralizar o maiscaltíssimo já houve em muitas heras nomes vários senhengonços. Assim houvimos redizer de, *Augusta Angustíssimais pela Salvação d'Ovelho Seabestião*, *Nananina Ohnenê Cocu Cá Vai pr'Omar*, *Um Brinde aos Veios Templos*, *A Sem São de Anna Stessa*, *Dê Giolhos Papassã e Sê Jefeito Sir Canhã! Meu Douro e Minhas Budas de Preta*, *Amoury Treestam e Icy Siseule*, *Disse a Ranha Amoscamor, Ik dik dopedope et tu mihimihi*, *Compre Acá Zonde Nasseu por uma Jahnta*, *Onde Hestá Heste Homtem Crasqueres Tomoura? Homisérimo Hebrew Sentapua Nasquático Ebrain*, *Arco-Cisco em Teto Àrroda Chim Triscar Sou Violhão*, *Rebus de Hibernicis*, *As Cartas Poortwocrazies*, *Lamento Certa Nesga*, *O Preito do Pelvo de Prado é Polvo é Prove é Predo*, *Apologia de um Grande* (algum quetal nonome qual cônjuge ou cônurbe ou conyoux se haja de aqui ler pois quemos também o pluterpletórico *Meu Amadomeu Amigo Foi Senvigo* e *Ele Nunca Sabe as Oras*), *Devemos Vis e Talo? Para Arca ceefe Zoo*, *Os Beliscos de Cleopatre Inclusivam Abram-se os Saaras com Camelos Agulhosos e Purâmadas do Egito*, *Galo Cosido* à *Papá*, *Placeat Vestrae*, *Nova Cura a Velho Cancro*, *Vá Chantar Portentos pois Quimera Serum Deixe*, *Bela Uhrtipa Faceira, Salvou o Hum Crioussetardo, Quando Calhais de Veneza Encherão Tais Canalhas*, *Por Malabar Já Se Necura dos Amigos*, *Ormont Queue Vai Amém Mart*, *Apesar de Vó Ser A Mão Dele Adquer*, *Vinte de Quartos*, *Poitenta Eonze Catres e Húmus Ceteroom*, *Vi Vi Havida*, *Durãote a Revóluta Boxer Coxer na Casa Descada Dourada*, *O Garfo Se Guinte*, *Ele É Meu Ah-Jerusalém Eu Chou Cheu Chu*, *Inconteste no Oeste*, *Junto Ao Ril de Zemzem Sob o Hill de Zigzag*, *O Homem que Fê-la Mãe no Trem de Marlborry*, *Tente a Nossa Estáuria Adunco Mel, Log de Ennabase Ser*, *Napper Gorjeitou Um Guardanapiwink Assuas Sãsfadinhas Dãsçarinas Dantziscas*, *Prszss Orel Ore Urrei Dessasaves*, *Minólabro intimior de um Monólatra extorreor*, *Sal Vessal Vegliacco*, *e Numacule Atamorta-lha*, *Peço que Acredite que Fui sua Mante*, *Hele Çabe Explicar*, *De Victoria Nuança au Allberto Noarso*, *Papalvo Brilhou Corrosa, Dê Dalde Dá Amão Secada*, *O que Barbarrus Fez à Realeja Diante da Mal, Tada Plé, Bedarra Lé*, *Huskve Admortal*, *O que Jumbo fez com Jalice arak da Jorta*, *Ofelia Cuspes*, *Doiça Dezassiada Dublim*, *My Old Dansh*, *Sou Mais Velha do que as Perdas sôbelas Cais me Sinto e Ele me Chama de Zóia da Aisha*, *E See Um Ventrílicor Casar-seaum Cadabre*, *Laps Fofinns Diz Finochion Weg*, *Como Booklê Me Atou o Gê-ner'al Rus*, *Xerxez L'afã*, *Da Sensão Darre Pública Nassal à Queda da Pastilha*, *Dos Dois Modos de se Abrir a Boca*, *Não Detive a Água Onde Devesse Correr e Conheço os Vintenove Nomes D'Attraente*, *O Tórturo de Tory Island Treita Galásia qual Vaca-lhe Terá*, *De Abbeygate a Crowalley*, *Diz Afino na Saint-Fona*, *Gonelas às Fumigas Umas Figas Sigarraitas*, *Como Traçar Bom*

Horúscupo Mesmo Quando Ossinhô Jatamor-mordissô, *No Wale de Vaterlough*, *Pade Ele Suckumbill Amém As Esperações*, *Ti poços afrente, Du paços atrai*, *Minha Pele Atraia Três Sentidos e Masbeiças Sem Roscam Columbeijos*, *Gage Street Com a Grana Barnaboa*, *Os Rapaces São Untrio de Levalouçãs E Suas Uvas Viranduo de Divinhas*, *Na Cama de Meu Senhor Por Uma Puta que Lá Foi*, *Mães shhega Jacabou*, *Virgem de Cal Boy Sete Légua de Terrornos Estatos Unicos da Améssica*, *Ele Dera-me Um Tu Logo Dou-lhesse Ti*, *De Todos os Cravalhos do Bem, Com Todos os Dólmens Torrei*, *O'Donogh, Oh Donna*, *Ele Testa Minha Munha Ou Colar*, *Sou Sujeira no Ovental, Nada Serdes Sem Mamã*, *Por Evitar Poloucos nos Palancos e que Pulhas Moças Pilhem Lojas*, *Norsker Torsker Trova o Poddle*, *Transperssou-me Aqui Com o Ardor de uma Tona de Tigelos*, *Beboi da Vara Preta, Pega essa Mãinha que Tem Foice na Gaveta*, *O'Loughlin*, *Benlá da Boca do Estambo eu te Escambo Uma Bela Matina*, *Pó Purris Inglo-Andianos de Tommany Moohr*, *O Grão Mestre Senrimônias Pelopolinésio Apressanta Violos de Amores-Perfeitos com a Lira das Noções*, *O Mimo de Mack Neg e as Mequinhas*, *Resistado Como Último Pigtórico e Meu Pobriódico No Salão de Re-vistas*, *Siegfeld Follies e or Faut Pas de um Pentelhomme*, *Ver Primeiro Livro Dessiúmes Pessinh*, *A Sentensa Suspença*, *Uma Estória Bem Pessada Pareróis Tamanhinfante*, *Deitamos em Pleno Ar*, *Eu Sabia que Estava Por Cima Então Dega Disso*, *Nitruante Capitão Smeth e la Belle Sauvage Pocahonteuse*, *Viu Cê Nungosta Dermim Mas Sua Dochka Giga*, *O Último dos Fingalianos*, *Fui Eu Quem o L'ovou à Bolsa de Acegonhas e Pus-me A Chara Em seus Negossos*, *Tchi Tchu Tchills na Micção Tchinesa*, *Picknick Peppers*, *Lumptytumtumpty Tomou Trambolhão*, *K-ftim K-ftum*, *Dez Venturas de Aliche e a Queda da Malsã*, *O Interior da Família Povim*, *Não Jouvera Eu tão Estensa Lassaria Meu Culpete Contros Podres Maggistratos*, *Allolosha Popofetts e Homeme Chama Etenção*, *Vinágrolis Demaç e Salmorri*, *Temploroquemecreias de Tu Amá Damãe*, *Errubão Donão Tem Não*, *Sai Do Blim e Volta Amim*, *Faúlha que Sesfolha dos Olhos de Vuggy Mincende a Coma Enxamas*, *Era uma Casa Malte Engraçada*, *Divinas Vistas de Trás à Fronta*, *Abs a Sars Era Ínsaco e Neutro Tèque Brahms Deulhe Bonsexo*, *Um Pomo Na Mão Desconstipa o Tampão*, *Ar Turguinez*, *Sons e Loas Libidoghtass*, *Sete Esponsas Espeltas Ebdômadas*, *Arianna e Berber-sang*, *Aimée Lecha Pórter Mas Mari Dousa Pocko*, *Umasparde Parassóis ou Triplarem-se os Cãis*, *Bom Bombom Melor*, *Do Senhor de Guarvaia às Mossoilas Molloydes e das Damas a Seus Dramas*, *Munifestinações Pelos Colegas No Parque*, *Um Beque & Selente e Em Crível Meia Seriam Necessários*, *Uma Árvore é Viva e Pedra Faz-se Turva Porsuja É que Lavo Essa Roupa Noturna*, *Primeiro e Último Único Relato Real de Tudo que Com Cerne ao Honrato Sem-Dor Earwicker, L.S.D., e a Serpente (Nuggas!) Dautoria de Mulher Munda que Pode Apenas Contar a Verdade Nuicrua Sobre um Caro Sujeito e Seus Cospiradores Como Todos Tentaram Tombá-lo Espalhando Porinteira Lucalizod Sobre o Soudado Earwicker e um Par de Vadias Revãs Nitidamente Mostrantes Sua Tota Imencionabilidade Falsamente Acusantes Quãoto aos Capuchos Vermelhos*.

O grafo proteiforme por si próprio é um poliedro de escritura, houve um tempo em que naifos alfabettors o teriam escrito pelos rastros de um (ou uma?) recidivista de pura deliquescência, quiçá dambi destrismo, çaqui nariz bolinha, e com estranha mente funda fontigela no occipício. Para o hubrístico curiosante entomofilúbrico ele então demonstrou veritável mosaicismo sexual de ninfose em que o eterno caça-himeras Oriolopos, ora defronde assulcares, hora senfolha salado, somada a pletora sensória que tinha no ventre a

um olho fino para a virdade do santordeus confuscinado por seus eflúvios noturnos com armas tambores e dedlos forcépos persequestella suas vanessas por onde flor. Decertas formas isso soa ao mais puro kiduliunismo que tanto abunda em nossa maedernateruza do saibo saiber. Tudo tão herou para nós ele em suas trevas kitchernottas, por hasar e gastos rolos vermicelhos, devemos tastear asté a hora hasgard como pobres giaurs, como nos mandam popar nullas nossas heras para este nosso dia aisér. Intrível coltudo não sed. Mais detida inspeção do borderó revelaria multiplicidades de personas inflitas ao códice ou códices e certa previsão de crime ou crimes virtuails pode ocorrer a qualquer despreocupado o bastante antes mesmo de qualquer ocasião para isto ou para eles ter por ora dado jeito de calhar de vir a ser. Deveras, sobos olhos cerrados dos inspectors os traços que trazem o chiaroscuro coalescem, eliminadas suas contrariedades, num um ustável algum da mesma maneira que pela providencial battalha de cardiopreito e casafeita e livrobebedores contra livrepensadores nosso algo social segue austrancos, vivendo preconcepta série de desilusães, pela longavia de (para quem souber seu boicasamelo) gerassons e gerassoes einda mais generasohns.

SOUSÂNDRADE:
do *Inferno de Wall Street*

Reynaldo Jiménez

Estrofes iniciais da tradução de Reynaldo Jiménez, antecedidas pela parte inicial do prólogo que o tradutor acrescentou a elas na edição publicada por Libros de la Resistencia, em 2016.

Peripecias de transmigrante veritas
Apostillas a una traducción del *Infierno de Wall Street*

Traduzido para o espanhol por Reynaldo Jiménez

1. *((…) Poeta extático; la Voz:)*

épica *informalescente*

GUESA O EL GUESA ES LA MULTÁNIME ENTIDAD del poema--libro homónimo [*Guesa* o *El Errante*] plasmado entre 1858 y 1886 por el republicano brasilero Joaquim de Sousa Andrade de Caukazia Perreira (a) Sousândrade. Dos ediciones en vida del autor: New York, 1877; London, 1886.[1]

Trece cantos trasuntan las peripecias de este Guesa, personaje basado en el arquetipo del elegido de una leyenda andina "de los Muyscas de Colombia". Un recién nacido, separado de sus padres, es destinado a servir de protagonista del rito sacrificial en aras del dios solar Bochica, a cumplirse el día de su décimoquinto cumpleaños. La inmolación se consuma atando al virgen a una columna ["marco equinoccional instalado en una plaza circular"] bajo una lluvia de flechazos, a fin de retirarle el corazón para ofrendárselo a Bochica y acopiar su sangre en los cálices.

Pero —quizá con la coartada cómplice de otros dioses ignorados, adversos al solar, dispuestos a marcarle acto de presencia influyente al mono-dios, celosos acaso de su poder absorbente— el joven consigue escapar. Ahí es cuando entra en la historia y ésta, se podría decir, recién comienza. Aunque el tránsfuga no pase a la historia ni pase, justo, *por* ella. Dándose a la fuga el Guesa se da fuga, quebrando el orden incuestionable *junto* al desvío destinal, respecto al asignado rol de víctima. Burlar por ende lo prefijado, porque la muerte devino también y sobre todo un asunto personal. Y ya no es cierto que "no haya nada personal" en la posición sin opciones del sacrificado propiciatorio. En ese giro de la sacralidad, la carne se percata de lo insaciable establecido desde un interior no avasallado, entonada como está hasta el azuzamiento por los mil contactos del instante, flujos e influjos vinculares concediendo la duración al deseo.

Ante la violencia de una inminente muerte impuesta por el único, por el primero y último que protege al régimen comunal

a costa del individual martirio, el Guesa, por salvar el pellejo, querer vivir más allá del accidente estipulado —escena del atroz equilibrio— descoloca la prerrogativa del terror-rito-río-sangrado —ahí donde nada más parecía esperarle— en alterno contrarritual, ahora sí iniciático. Inversión de las fuerzas de presión hacia una cierta autonomía dispersante, la cual se despliega con acento en la singularidad en tanto cualidad no menos expresiva de individuación.

Ni "adolescente" ni "adulto": alternativo, el ente figural en hueco llamado Guesa, que *se salva raspando*, inicia el viaje transversal del pensamiento panorámico. Sin mayores explicaciones, el Guesa se encuentra, en un empalme de enclaves que es un salto de tiempos —la escritura aprehende y trae esta *técnica* del sueño— en el centro financiero del canto x, devuelto a la consideración pública, en Brasil, por Augusto y Haroldo de Campos, como *El infierno de Wall Street*. Nos implica su lectura el supuesto presente regido por las coordenadas hipnóticas, obsesivas del estadio mental capitalista. Este canto propulsa posibilidades detonadoras y en consecuencia expansivas del hiato-conciencia que interviene —contraviene— el continuo-socialidad. Sin tribu y sin destino, al Guesa le queda, sin más embargo, toda la duración posible de su deseo por delante. Por la fisura de la fuga que inaugura el *entre*, recomienzan odiseas.

FALTA, DESERTA EN ESPACIO-TIEMPO AL PRESCRITO PAPEL en la puesta de lo aparentemente inamovible, cuyo protocolo el desertor, voz-de-los-desiertos, habrá comprendido por gracia del horror —sinsentido de una muerte no sentida por ese dios de lo insaciable—; horror, nos consta, no menos sagrado. Por la múltiple giratoria de la orfandad hace su entrada la historia. La cual, hablando de horrores y porque cala los huesos, eminentemente, el poema, en tanto relación de los hechos, ya expresionista, a la adormecida socialidad le resalta la intrínseca intemperie.

La muesca de los acontecimientos en la culata del acervo identitario. Los linajes de la astucia y la estrategia. El pormenor de las violencias que tanto acompañan —en su rol también establecido— a nuestro espectador de las noticias: mártir en sordina, ya no se sabe, en la horma normal, dizque civilizatoria, cuyo sacrificio consiste en una sostenida insensibilización respecto a lo insaciable. En cualquiera de sus dioses siempre únicos, incluso simpáticos, y laicos.

La falla voluntaria de la más ínfima insumisión al mecanismo de lo establecido introyectado, hace del hiato-extrañeza un dardo de curare en la producción destinal. Es parte de su destino nada más que actual esa clandestinidad específica del poema en tiempos del capitalismo; la cual, además, no estrictamente jerarquiza. En este giróscopo de alteridad que entera, habilitado el destinorigen por su deseante percatado, éste, ahora *adorigen*, abandona al dios de lo insaciable, retirándole no sólo la carnada de su ofrenda sino, con ello, el propio corazón que en trofeo le exigía, ojoído, capaz de abolir pánicamente en sí al preexistente insaciado. Así la vida frágil e inestable, incertidumbre sostenida en vilo del deseo, puede, por el momento, siempre el momento, mucho más que el absoluto.

De la entraña inmemorial de los anillos concéntricos del encadenamiento cíclico resalta entonces la aguja desbrujular de la línea de fuga, cuya frecuencia divinal y mutante no se distingue del estar-en-vida. No sin pagar, por ese nomadismo que otorga la disensión con un Nosotros imperante —por esa desidentificación— un precio quizá mayor y otra vez sacrificio. Pues al interrumpir el estricto *tempo* sacrificial, al faltar al encuentro marcado con el crimen fundacional, al desertar del mundo conocido —condición de distancia, por otra parte, del chamán— el activista cambia con su suerte su destino, incorpora el acaso de quién sabe qué kairós, al costo de hacerse transversado.

Quien se construye, se lanza a la verdad de la aventura. La soledad que lo avienta, soledad de la conciencia histórica, a la vez esfera atemporal, predispone al singular al estiramiento de horizonte. La ampliación de registro del poema "moderno" soporta la extrañeza tanto como la contradicción —herramientas por excelencia para el instrumento del canto dialéctico: en ciernes de transición, del conocimiento a lo desconocido. Con incorporación de lo amorfo excluido, pero que incide, en tanto lengua poética, como las áreas huecas del relieve. Y a la luz transmutante de la conciencia la deforme belleza aún posible —chispea la aventura en esa risa implacable— en plena tragedia estructurante.

QUIEN EN CIERTO ANDARIVEL ES HÉROE, EN OTRO ES DESERTOR, en otro testigo calificado de los hechos, en otro descalificado por extraño. Ninguna de estas figuraciones definen la juglaría, entre *flâneur* y tránsfuga, del acechante que engarza diamantes medio abollados —empero pulidos hasta renovar la provocación del accidente— de las 176 estrofas de *El infierno de Wall Street*: la cruda incandescencia de su ritmar materiales reciclados de un presente, espejo tan advenedizo.

Acechante semiótico, el poeta *moderno* funge entre otras cosas de lector de la entrelínea. Por eso objeta en diagonal el embrutecimiento hipnotista implícito en el abuso verborrágico y despiadado de la propaganda. Incluidos la imagen pública de los poderosos, el chiste del chisme y el diletantismo masivo de la novedad *per se*. Todo ello céleremente embutido y laberintizado en un vaciamiento adrede de la palabra. Sin intuición de las cosechas, sin siquiera rituales —excepto los protocolos rutinales de rigor— en pro del equilibrio transpersonal, pero recuperándose en las arritmias activas a desembocar en nuevo ritmo, desdecir del decir, volver a decir que no es reiteración, repetición como distribución acentual y reguero sígnico para eclosionar la variación de la resonancia.

El ansia justa del vate moderno se indaga periférica, casi un presentimiento, escalofrío profético, cosquilleo ético que da de cara a la moral, en cuyo bífido acceso al poder vuelve a ser la doble moral, en cuanto base del negociado. La pregunta por la ética —en tal contexto, luciferina— no responde a una enunciación o declaración de principios; se apoya en algunas texturas, referencias urbanas, listas de nombres y apellidos, cosas y asuntos, dominios, un imperio u otro, casi nada. Su incidencia es la de un corrosivo cuyo ajuste de pátina se producirá gradualmente y a medida que el sistema-síntoma que lo volvió moderno, es decir crítico, se acentúe, como el retorno en escucha diferida pero quemante de un mito.

Sousândrade no sólo es periférico por extranjero —publica en países de habla inglesa— o por lenguaraz, sino por inventor. La sola presencia del inventor poético delata por comparación inevitable la pereza coeva de los maestros versificadores más ponderados o a su turno la inclaudicable escasez de miras —*siglo de manos*— de los laboriosos cartógrafos del canon. El obrar poético de Sousândrade recién está insinuándose a sus lectores potenciales —fuera del brasilero— cuando hace rato ha adquirido la solvencia atemporal, el merecimiento de ese anacronismo cuyo manifestar explícito ante la men-

talidad que imprimen las épocas, requiere un desplazamiento en nuestra propia consideración del espesor presente.

Dada la implícita pregunta por las sociedades en tanto economías nacionales en proceso, *El infierno* se mantuvo autorizado alrededor de una centuria de soslayo como artefacto ingenioso, a lo sumo, pero —cuestión de *estiletes*— desubicado. Ante la lineariedad mnemotécnica del poema de comentario político o de crítica habitual de costumbres, pero también ante la efusión esteticista del aparato neoclásico —aunque algún clima lapidario pueda estar inervando su entrelínea— el poema de Sousândrade no podía, insisto, sino tardar en ser apreciado varias generaciones después.

Desde este granangular se sugiere que Sousândrade estaría sopesando la situación —*mistura* de por sí— de superviviente ucrónico a la vez que de avezado cronista ya urbanita. Observante periférico cuyo instrumento sensible lo sacara a pasear, horizonte dentro, el orbe: de Maranhão a Manhattan. Avatar de una supervivencia, para el *adorigen* que lo desdobla, la otredad del *alien* tanto es Wall Street cuanto el Imperio del Brasil. Drama del entre. Pues desde otro estrato de la sensación-posibilidad, desde ese cuerpo que se viene salvando, al partir de un mundo del cual ya no formará parte, se produce, de todos modos, un sacrificio. ¿A dónde partir? La ilusión sin retorno, el siglo industrioso, la mentalidad omnipotente. La proteica esclavitud, ahora investida de superstición financiera.

Echándole más que un vistazo al sistema de creencias de un lugar y una época, vértigo irónico mediante, Sousândrade dinamiza conexiones. Alto contraste en que las lucideces de tan suyas se hacen tácitas: suturan secuencialmente las máscaras actualizadas. Tanto se expone ante el visor semántico que la precisa mano del *fabbro* fl(h)uye y no se ve(la): absorta e indivisible, es el hilván. La nuca de la época. El punto ciego incuba la escucha.

Un recurso de técnica de sutura invisible y de economía de edición, desde el contracanto infernal del marañaense, contestan —ahí la ironía— a las prepotencias del cerebro técnico-económico. Una devoción no confesional sino documental se hace presente *en* lo que explicita pero no explica, al empalmar artesanalmente toda suerte de proclamas, así como otros vaciamientos y secuestros residuales de la palabra-valor. La *juntidad* del corta-y-pega hace al filo analógico vinculante y convivencial que desnuda, sin recurrir a más traducción, cuánto disfrazan los discurseos del interés y la dominación, y cuán poco, en realidad, encubren lo estructural de su mentira. Nada de esto, desde luego, se enuncia en el poema. ¿Hay relámpagos?

MENOR NO SERÍA LA IMPREGNACIÓN MÍTICO-ROMÁNTICA —el *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron— de la silueta en otras velocidades del Errante, hoy diríase *desterritorializado*: el mestizaje se da por ósmosis ["solvente pero no disoluto entre dos soluciones de distinta concentración", rae] y consiste en propagaciones incasillables —por ende indómitas— de la reciprocidad, sin la cual no hay comunidad asociativa. El transterrado deviene puente por lo menos en dos direcciones. Aquel brasilero que estudiara Ingeniería de Minas en Paris y Letras en La Sorbonne, residente en New York desde 1871 (durante el Segundo Reinado de Brasil) con conocimiento de causa construye, desde la demolición, fraseos *de auctor* que son citas desliteralizadas del periódico que constituyen antenas para frecuencias que a no ser por la entrelínea-sutura de su recitado hubiesen pasado por indecibles.

Dado el griterío de las verdades parciales cuando no plenamente falsas y el escándalo, obsceno por establecido, de una palabra maltratada, una palabra que no condice, una que falta, nada está dicho todavía, en el sentido en que poco y nada ha sido escuchado hasta ahora. ¿Cómo conversar sin escucha, interactuar con los discursos dominantes del monólogo del mono Logos y sus razones de estado? Cada última palabra será otro tropiezo. El poeta capta con trazo de urgencia cosmopolita esas verdades a medias y esos actos de emponderamiento, así en la necedad como en el menosprecio, por parte de los detentadores y demás oficiantes de turno, de sus efectos.

El infierno de Wall Street equivaldría a una partitura escénica para un ensamble de elementos del descentrado vocerío central atisbado, a punto de pesadilla en el paseo satírico, desde ese rasero de excéntrica anonimia en que la voz *se brota*. Pues el Guesa, o sea Sousândrade, limitándose a las indicaciones de lectura de la partitura en los paréntesis, como en una pieza teatral o las acotaciones anímicas de un guión, se hace transparente ante/tras las voces-entidades que convoca. Hace suya la voz del drástico *auctor* —tal como la grafía en tiempos de Sousândrade consignaba el término, al que hoy le comprobamos, a oídos vista, la mutua transfusión entre autor y actor. Voz colocada en convergencia de resonancias, hiperconciente de las incrustaciones de la letra en la palabra, a través del recorte del recorte. El cartel, la noticia. El anuncio, la anuencia. La masa, el volumen. La digresión incorporante. El sinérgico acollaramiento del *collage*.

El héroe romántico-mestizante-amerindio en su aceleramiento moderno de partículas informalescentes, sería a la vez el itinerante de la subjetividad —desata tanto como anuda la interioridad álmica— la cual a todas luces excede al sujeto identitario. Su periplo levanta la temperatura analógica. Por ende, la circunstancia exterior o "el paisaje" correlacionarán un desplegado de acompañamiento, indicial pero no concluso, de avatares que consignen la antedicha aventura de la interioridad en rozamientos inevitables e inconducentes fricciones con la evidencia de la más mutante inestabilidad.

De pronto el infla(ma)do Yo del cliché que leímos como lunar romántico no sólo disminuye en pretensiones abarcadoras hacia un yo desmayusculizado, más cerca de la expansión distendida de la subjetividad irrestricta, pero alerta, del viajero entre horizontes, que de la condensación del genio a régimen grandilocuente de salto vertical. Se redesmembra y desperdiga al transmigrar, ya diverso, por entre un íntegro y/o. "Desenmascaramiento" "experi*mental*" que implica una "resistencia" de lo informe. O sea el alma, y no el sujeto de su discursear. Alma en acto. Rítmicamente se aguza la incógnita de almas y almas. Ya no en pena. Indemostrable, se dirá, pero tangible *en* devenir. Aun más en tiempos de indubitable auge de la utopía positivista, luego industria del progreso, máquina de lo constantemente establecido.

La petrificación de las utopías, a medida que pasan de envión a objetivo, de potencia a signo, de suscitación potencial a obsesión por el poder —el eje que le fija culminación al supuesto centro del ciclorama— las compele a cumplir con su parte en el ancestral pacto de tragedia. Ahora, la mirada cuya utopía es origen en devenir, cuya fuerza de arrastre lleva al origen otro, imanta a su vez hibridismos e incongruencias. Fisuras semánticas que son hiatos experienciales y que el poema recoge o aprehende en su red de pescar reverberos futuros, armónicos inusitados del pueblo que vendrá, buscando con su crítica connotativa afectar, se supone, cuándo no, la

razonable domesticación del lector. La intervención subliminal de la propaganda —revisando la entrelínea del dato-por-sobre-el-hecho— constituye la fuente principal que informa al poema y sobre la cual *ensaya*. No deja de ser un conjuro.

RITMADAS, PARA AMPLIAR LA TRADICIÓN ROMANCE EN LENGUA LATINA, en base a parámetros excéntricos aun dentro de la poesía inglesa asimilada, las imágenes-fragmentos-voces se permean al contacto de nuevas mutualidades sensacionistas. Desde la primicia de su sabor intersticial, precisando la eclosión: fugas en las junturas, lagunas en la percatación general. Con ello detonan las imágenes sousandradianas un caricaturismo tenaz. El tamiz conjural, caleidoscópico de difracciones irradia, umbralicio de mayores precisiones aún no ajustadas —verbigracia el desencuentro feudal de los discursos-territorios: Real sobre Real y real contra real— el claroscuro americano. El tema de la corruptela, si bien universal, digno del abordaje clásico de los grandes asuntos, adquiere tintes notorios, aun a pesar de que la *unidad de lugar* aquí sea un enclave en una isla del hemisferio norte, la otra América. Su sustrato, sin más allá, sigue siendo el común avasallamiento de la otredad.

Saltos que el recorte del *collage* propicia explorándolos —densidad de silencio, la sutura hilvana, revincula— lugares transpersonales empero impregnados por los actos de la colectividad. Así el reclamo por los términos movedizos para el intercambio y la pregunta de quiénes dictaminan lo público e imperioso, peroran o demarcan. Lugares —acaso sitiados— de la resonancia, donde "el manejo de la información" queda tan en evidencia que se trasluce también soporte de emergencias ucrónicas, *anteriores* al presente preexistente, el cual se actualiza a merced de la noticia. Muy al fondo del cerebro ilustrado, recodo fabuloso, el *retorno* de la escucha poética amplía en detalle las junturas. En los cortes emerge esta rara esperanza del matiz-ruido, pese a tanto. La noción de frontera separativa, por la contraria, subraya profundas urgencias vinculares.

El infierno informa que bajo la continua disolvencia de la noticia, se potencian otras actualidades y quizá otras evidencias. Mientras que esa continuidad al ras de los signos expresa un sistema: mismo que ahí se mira, ombligo de la fijación-historia. Sousândrade devuelve acrecentada "la propagación del anuncio" como pregunta por el futuro. Poeta de moderna fe, al fin y al cabo, trabaja climas. La intervención poética se consuma retribuyendo a los signos la emergencia conectiva y despertante de un ritmo. El *collage* en efecto incorpora —sensibilizándolas a la vez que enrareciendo el tono con solo "dejarlas hablar"— las más brutas evidencias. El más prosaico culebrón de lo real es reenchufado a un paradiscurso, que se sacude el consenso perceptual. Ningún énfasis, salvo el irrisorio abrochado de las citas con manotazo de ahogado en su propia salsa.

El ritmo poéticamente avisa de una intermitencia. A la cual además habilita. Algo de *brote* pues pero voluntario, bastante risa. Aun a pesar de la carga dramática del asunto, Sousândrade pellizca los asuntos apelando a nuestro sentido del humor con la mira en la interlínea y su consiguiente exigencia oscilatoria de olfato, mayor escucha. Conduce la exploración de lo no dicho/escuchado en lo harto repetido, y aun de los decibeles de lo indecible en lo decible. Lo renovadamente inconcluso. La cuestión —insistamos— del relieve.

En la disposición colmenar de las estrofas se va condensando un residuo, el arrastre poético se sustrae de afirmaciones y concurre el reguero a la transparencia del hilván, a filo y desafío de (casi) imperceptibilidad. Salido de elocución, Sousândrade propulsa, a contrapelo de la propaganda que constituye la fuente y materia de su poema, la escucha en alteridad que inversamente constituye la alegría conectiva del ritmo: restauradora, a su vez y modo, del aura del signo. La voz pasa el alma pero el vocerío lleva las almas a una cierta textura temporal: la música verbal, de tan moderna, reluce su insurgencia arcaica. La voz del poema no se distingue así del oído infrafino. La voz se dispara, cada vez que acierta, con el arco de una atenta escucha. La *veritas* del matiz se aviva con el tercer oído.

EL MITO INDÓMITO Y OTRA VEZ MODERNO DE UN CONTINENTE EN TRANCE de incipiente revuelta republicana y una razón atroz articulándole el esqueleto, le espolea el perfil al diagrama nocio-nacional. A ese recorte fronterizo, cuya persistencia delata el coloniaje estructural que anuda la referencia inolvidable de las contraposiciones, el inminente mestizo va a experimentarlo en simultáneo desde ambos lados de la demarcación. Pasar fronteras: cruzar espejos: atravesar espejismos: pasar voces: multiplicar cuerpos. Más que de doble mano y en doble sentido, un contrabando ameboidal, irrestricto al régimen de conocimiento unidimensional imperante.

Mito amerindiano —invento y tendencia— no sólo subyacente sino sobre todo proyectivo, cuya heterogeneidad habrá de envolver y reenraizar sin embargo las obsesiones teleológicas y fundacionales, la urgencia mítica del nuevo origen/orden transparente. Y ello expresado por Sousândrade de la manera más simple y directa: *El infierno* muestra las junturas de su inscripción, exhibe los costurones —silencio vinculante, muy lejos de callar— como cicatrices de incandescencia. A la historia se le ve la hilacha. Así, este poema conciente de su condición periférica a mediados del xix, se entromete con el cuadro contextual de una altivez, revisa el síntoma panparanoico: un tipo hasta entonces inédito de intervención crítica y clínica.

Tácitos, en tal panorama, los devaneos del alma encorpada, poseída por el Gran Pretexto. Ahí el nativo *alter* por el mundo colónida más bien transporta al Occidente tardío, el contraveneno de mutación de las reciprocidades. Contrabando hormiga de otro(s) tiempo(s) o de un destiempo capaz de abarcar este acelere de las importancias a su vez recortadas por la celebridad y las ebriedades del poder. Ése que ya avaláramos secularmente con apoyo axial en *la conversión* como criterio de despliegue, con la consiguiente adaptación de valores en precios. Los cuales redundan, además.

La gradual consistencia del novoindiano, sin reglas de soporte ni pasado glorioso que corroborar, sobre suelos de incalculable riqueza —cuestión medular de la urdimbre— todo el porvenir, todo el futuro por delante. Mientras tanto… La presión cerrada de la tribu atrapada en la repetición cíclica, por un lado. El campo de concentración de la mentalidad colonizada y la progresiva agresividad de su programa, por el otro. Semejante mezcla de influencias, si no enloquece, permite el serpenteo de una fisura intermedial, que la letra del poema, más que relatar, delata. El Guesa empalma las imágenes de su *collage* en movimiento asociativo: cinéticamente elude, este *infierno*, la descripción naturalista o la psicología, como así también, hay que decirlo, la lírica *stricto sensu* del macizo o atribulado Yo [o —menos que menos— el Narciso masivo Nosotros], haciendo de la transmisión un montaje sensacionista con mucho de *parade* y

matraca secular. "—Con reyes es haciendo *realezas*; / Con presidentes, sensación; / Con Vanderbiltes, / 'Dinamites'; / Con los Indios, ¡sombrita y fragor!"

La potencia múltiple y plural continúa propagándose en reguero de heterogéneos como el Guesa. Un errante de antes de la historia. ¿Indio moderno de qué Occidente? ¿Un asunto de lenguaje?

Pero volviendo a la "técnica de escritura", cinemática *avant la lettre*, Sousândrade inscribe los trazos necesarios para disparar tragicómicamente las imágenes internas de su virtual lector. Imaginar por un instante desprendido del surco con qué niveles de incomprensión podrían leer brasileros coevos esta impregnación de rítmica urbanita que Sousândrade le planta a la lengua escrita en tanto efecto sensorial. Ahora el poema es transparentísimo: ¿siempre lo fue?

La dilación que llevó apreciar sus alcances habrá sido la propia lentitud de apertura lectora, todo ello hermanado al hecho de que Brasil, vía la Ley Áurea, aboliera la esclavitud, por decreto de la notable princesa imperial Isabel I de Bragança, durante una de las veces que asumiese la regencia, recién en 1888. Pero así como en un primer momento no se previeran las condiciones de inserción de los ex-esclavos, la esclavitud continuaría siendo —por supuesto— un trazo de trasfondo irresuelto en el diagrama nacional.

Y así desde el follaje adánico, el mal salvaje, arrojado a la civilización, con la que se mimetiza hasta el exacto borde desde donde no deja de observarla. La cursora antropofagia de este manierismo, estiramiento háptico de la mirada y del oído, contracanta y se tensa, percute la lente —infernal por timpánica— de Sousândrade. El guesa pasa de cantar (¿se canta en el infierno?) a canalizar vociferaciones luciferantes. Y esto, demostrado, es esa otra cosa que el discurso arrebató: el pandemonio y su aparato, la convivencia mecánica alrededor de los intereses y sus respectivas servidumbres.

E interesa especialmente que el auctor nos confunda adrede y hasta extraerle la texturada fricción a su hiperrealismo, con la transcripción en "tiempo periodístico" de su experiencia biográfica y la consistencia pneumática, casi impersonal de receptiva, antenada, de su personaje: no primera sino cóncava voz. El sujeto, así, dessujetado. A la vista del lector y más allá de las fronteras perceptuales de su lectura.

SOUSÂNDRADE O UN OBRAR que en *El infierno de Wall Street* se demuestra y expone. Un obrar que articula picos de intensidad con táctica semántica asombrosa. No apenas "para su época", que habrá que seguir descifrando. La posibilidad de una escritura en red, en el sentido de integrar rítmica o colmenarmente módulos de expansión connotativa y contracción denotativa, un tensado de plenos pulsantes y no menos activos agujeros del sentido. El enhebrado conduce eléctricamente pero ampliando los márgenes del reverbero imaginario. Maestro de la entrelínea, capta el inmenso margen de desaparición violenta como un zumbido de frecuencia alterna que la realidad normatizada ignora, expulsa de su campo de pragma: un ruido, un indio. ¿Alma no fantasma?

En todo caso, el poeta encuentra y propone, en acto-de-lengua, contrapactos de lectura. Aun más que porque la escena capital "transcurra" en la Capital del capitalismo, es en la devolución visionaria del *ensordecedor murmullo de los autómatas* (Westphalen), griterío en sordina de los autómatas del poder en toda la gama del espectro —sin excluir el desangelamiento, o sea el secuestro corpóreo de las almas— que *El infierno de Wall Street* vigoriza su vigencia heterogenética.

La cosa sólita no se agota en el tópico. Lo que se despliega, más que el tema ante el lector, es un ensamblaje de ilusiones geométricas, asimetrías anamórficas, puntos suspensivos, diálogos de sordos, monólogos de doctos en sintaxis burocrática; morfologías latentes como frankensteins de la razón pragmática, encima pasados a otra velocidad, cuya alteración del foco inteligible aumenta debido a la suelta minuciosa del fragmento miniado; el surtidor caleidoscópico y su rondarnos la muerte con coartadas, atajos de la historia.

No tanto colores cuanto incidencias *ambient*: daguerrotipos movidos desde el fantasma identitario hasta la *kinesis* sonoraural. Imágenes en 360 grados, sensoriales, no apenas retinianas. Olores de la calle y proliferación de los cuerpos activados por la necesidad y el interés, por las astucias del discurso y las trampas de la apariencia, por la animación y el estruendo, por el festejo y la guerra. La transparencia entre los hilos deshilachada y un espeso sinsabor.

Ex-indio de repente pero hace rato ya yndiano, diversas temporalidades para un mismo cuerpo, el Guesa encarna por contacto el tajo-hiato, corte-puente, del mestizo que somos y/o seremos —y no sólo en América— porque tanto al viajero voluntario cuanto al migrante forzoso de incontables exilios sobreviene, incorporándolos. Su presencia objetora de conciencia, que tamiza indudablemente al propio Sousândrade, *alter ego*, él, de su *character*, va cobrando intensidad de gradación según convenga a su moviola estrófica.

A través del poema sousandradiano la tragedia insta deslocalizándose o espolea en tanto emergencia de ancestralidades —invención amerindia— donde y cuando la oscilación analógica se recupera con la potenciación de afloramientos e insurgencias, imágenes supervivientes por la hilacha del ruido no-indio ambiente. El aglutinante desliz es la correosa consistencia de las velocidades que aprontan su propia *temporada en el infierno* vía el furor de la denuncia cantante. La interioridad avasallada por los signos de la catástrofe general llamada realidad. El hiperrealismo, llevado hasta sus últimas consecuencias, adquiere la pureza densa, la tersa cáscara de la caricatura.

El modo como mancha la superficie del poema con su colección de exvotos Sousândrade, con extractos de otros idiomas, inventando palabras, complicando el étimo y el desarrollo narrativo, no es apenas un procedimiento, depende de un cuerpo que se las juega. *El infierno de Wall Street* es un poema político *porque* no celebra el poder ni concede categoría heroica a los poderosos o públicamente influyentes, mientras trasluce la excentricidad de una resistencia observante. Para decirlo una vez más de otra manera: capacidad corrosiva de diagnóstico y envión mediante el humor de mera mostración de los mascarones crujientes del poder y su tóxica efectiva a nivel de la socialidad. De la percepción.

El *quid* inevitable, si hemos de barajar una temática, es por tanto la mentada extranjería y en consecuencia el elusivo extrañamiento, que ya pasó de tópico de denuncia para ganarse gravedad de trasfondo, empujando como bicho de tragedia la consecución en bajorrelieve de esta picaresca cinética. El poeta, desdoblado tallador en su observante tácito, es *conector de voces*. En un mundo fragmentado, la junción: del gesto hace conjuro.

Traductor interreales, se aboca el poeta a confeccionar un textil —en el sentido precolombino de *pieza*— aunque en este caso la urdimbre (el espesor articular) y la trama (el tema en su *tempo*)

avanzan por igual hacia un ojoído que antes no estaba. Los sacerdotes muyscas son los capitalistas y usureros, jeques en jaque de la urbe económica que panoptiza el orbe y determina la socialidad, vigorizando la figura, por demás industriosa, del chupasangre. "*La Voz, ida de los ángeles — venida de los* vampiros", rumia, rutila, el poema.

Incisivo comentario, todo *El infierno de Wall Street* se ajusta asimismo a ser algo así como una nota al pie, no sólo sobre el floreciente capitalismo industriomilitar sino acerca de los inagotables oficiantes indiferenciados, espectro de amplia gama de los adosados al poder. Denuncia cuya primeriza insolencia *retransmite* desde la propia crisis.

"La verdad es lo que hay de eterno en la noticia", inscribirá Paulo Leminski. Un siglo antes Sousândrade, redesplegando el mito en la noticia, aguijonea en la urgente referencia la multidimensión metafórica de El Averno de la Calle Pared.

Notas

1 De esta última es que tomamos en cuenta el Canto X correspondiente y rebautizado como El Infierno de Wall Street por Augusto y Haroldo de Campos, en: *Revisão de Sousândrade*, Edições Invenção, São Paulo, 1964; edición, con grafía moderna, que también adoptamos.

El infierno de Wall Street: estrofes iniciais

1 (EL GUESA, habiendo atravesado las ANTILLAS, se cree libre
de los JEQUES y penetra en NEW-YORK-STOCK-EXCHANGE;
la VOZ, de los desiertos:)

—Orfeo, Dante, Eneas, al infierno
Descendieron; el Inca ha de subir…
== *Ogni spr'anza lasciate,*
Che entrate…
—Swedenborg, ¿hay mundo porvenir?

2 (Jeques surgiendo risueños y disfrazados de Railroad-
managers, Stockjobbers, Pimpbrokers, etc., etc.,
pregonando:)

—¡Harlem! ¡Erie! ¡Central! ¡Pennsylvania!
==¡Millón! ¡¡cien millones!! ¡¡¡mil millones!!!
—¡Young es Grant! ¡Jackson,
Atkinson!
¡Vanderbilts, Jay Goulds, enanos!

3 (La VOZ mal oída d'entre la tronada:)

—Fulton's *Folly*, Codezo's *Forgery*…
¡Fraude es el clamor de la nación!
No entienden odas
Railroads;
Paralela Wall-Street a Chattám…

4 (Corredores continuando:)

—¡Pigmeos, Brown Brothers! ¡Bennett! ¡Steuart!
¡¡Rotschild y el colorado d'Astór!!
== Gigantes, esclavos
¡Si los clavos
Chorrean luz, si finase el dolor!…

5 (NORRIS, *Attorney*; CODEZO, *inventor*; YOUNG, ESQ.,
manager; ATKINSON, *agent*; ARMSTRONG, *agent*;
RHODES, *agent*; P. OFFMAN & VOLDO, *agents*;
algazara, espejismo; al medio, el GUESA:)

—¡Dos! ¡tres! ¡cinco mil! ¡si jugaras,
Señor, tendrías cinco millones!
== ¡Ganó! ¡ha! ¡haa! ¡haaa!
—¡Hurra! ¡ah!…
—Sumieron… ¿serían ladrones?…

6 (J. MILLER en los techos del *tammany wigwam* desenrollando
el manto garibaldino:)

—¡Bloodthirsties! ¡Sioux! ¡oh Modocs!
¡A la White House! ¡Salvad la Unión,
De los judíos! ¡del éxodo
Del Godo!
¡De la más desmoral rebelión!

7 (*Mob* violentada:)

—Mistress Tilton, Sir Grant, Sir Tweed,
Adulterio, realeza, ladrón,
En masc'ras nosotros (rostros
Compuestos)
¡Que dancen a la eterna *Lynch Law*!

8 (Rmo. BEECHER predicando:)

—Sólo Tennyson, sólo, sólo Longfellow,
S'inspiran en la buena moral:
¡No *strikers* Arthurs,
Donahues,
Ni Byron Juan, ni Juvenal!

9 (TILTON gimiendo con los dolores de cabeza de JÚPITER:)

—¡Palas! ¡Palas! ¡sermón de Satán!
¡Huela a cuerno la *beecher* moral!
¡Hui! ¡sermones de llama
Madama
Oyó de Plymouth al zagal!

10 (JOHANNES-THEODORUS-GOLHEMUS predicando en BROOKLYN:)

—¡Roquedo de New Marlborough!
¡Grutta de Mammoth! ¡el Mormón
Parlar antes fueras!
¡Desdoras
Púlpito dond' predicó Marañón!

11 (BEECHER-STOWE y H. BEECHER:)

—Mano Laz'rus, tengo remordimientos
De la piedra que a Byron lancé…
== ¡Cayó en mí, mana
Gitana!
¡Él, a la gloria; yo, fuera de la ley!

12 (Dos renegados, católico, protestante:)

—Confiteor, Beecherô… L'Epouse
N'eut jamais d'aussi faux autel !
—Confiteor… Hyacinth
Absinth,
Plymouth was barroom, was bordel!

13 (Ambos en LIEDERKRANZ holgando la confesión:)

—¡Abracadabra! ¡Abracadabra!
¡Mahomed mejor que Jesús
Entiende a la mujer
Y no querer
En los cielos a quien de la tierra es la cruz!

SUPERVERTENDO O MULTIVERSÁTIL OVÍDIO

Brunno V. G. Vieira

Ovídio, poeta romano da virada da Era Pagã para a Cristã (nasce em 43 a. C. e morre em 17 d. C.), foi um varão versátil naquele sentido do adjetivo *uersatilis* em latim, "aquele que é capaz de se voltar a vários assuntos e afazeres". No campo das palavras, ele era capaz de alcançar notáveis resultados seja em prosa, como declara Sêneca, o velho (*Contr.* 2.2.8), seja em verso na verificável habilidade com que o maneja, especialmente, no dístico elegíaco[1]. Quando pensei em versátil aglutinado com "multi" no título, confesso-o, queria também conotar algo sobre as potencialidades de sua poesia em termos tradutórios, ligando-o de propósito ao *polytropon*[2] de Ulisses, o perene viajor entre povos e cidades. O verbo *uertere* em latim, cujo particípio é *uersus*, significava "traduzir" naquele sentido comum de tradução entre os latinos como emulação ou como superação do texto de partida. Superverter, reiteradamente, é traduzir além, sobre-escrever, renovar.

O poema em foco aqui é a elegia 1.9 do livro *Amores*[3], ou seja, o nono poema do livro primeiro. Nele, a dualidade paradoxal entre amor e guerra é trabalhada à dupla potência nos dísticos, espelhando-se em oxímoros, ecos, comparações, paralelismos fono-sintáticos e outros redobros mais. Se pretendo supervertê-lo em português, com recursos pós-mallarmaicos, algo desses notáveis jogos, convém iluminar, neste preâmbulo à tradução, algo da complexa fábrica da poesia latina por ele praticada. Assim, para desconstruir seus artifícios a fim de reimaginá-los em português, usarei alguma reflexão contemporânea sobre a poesia antiga feita por um influente poeta-tradutor da primeira metade do século XX. Falo de Ezra Pound e de sua formulação de logopeia, especialmente a partir do modo como foi assimilada no Brasil pelos Noigandres desde os anos 1950.

Em nota às traduções encontradas na seção "& latinórios" de *Crisantempo*, Haroldo dirá: "já nos poemas latinos, há uma preocupação marcante com a 'logopeia'. (...) Onde me pareceu mais adequado, servi-me do 'verso livre', para evitar o enclausuramento forçado do metro, que obsta, por vezes, o giro sutil da sintaxe"[4]. Esse modo de ler era tomado de Pound que julgava os poetas romanos mestres nessa espécie de poesia (nessa chave, o poeta Propércio é relacionado a Laforgue)[5]. Logopeia é «a dança do intelecto entre as palavras»[6], algo que ele mesmo esclarece como o jogo da ironia produzido pela quebra de expectativas dos concomitantes habituais[7].

Ora, o paradoxo semântico-sintático que move o poema 1.9, presente já na primeira sequência de palavras *militat omnis amans*, ou seja, "guerreia todo amante ", é um engenhoso exemplar logopaico, destacado pelas aliterações em /m/ que identificam na linha sonora elementos díspares de sentido como guerra e amor. No decorrer de 21 dísticos[8], o poeta latino expõe a comparação (*comparatio*, *syncrisis*) entre o amante e o soldado, buscando provar ao leitor, à maneira de uma peça retórica burlesca, que amor não é algo *desidiosus* (ocioso, negligente, desleixado). Tal aproximação entre amor e guerra é irônica, porque sua realidade é improvável no contexto do Império Romano. É irônica se se pensar no sentimento consuetudinário bem declarado por Cícero que, mesmo quando está em comparação a (então considerada) nobre carreira de advogado em relação à militar, dá a palma à segunda afirmando *rei militaris uirtus praestat ceteris omnibus*, "a virtude da atividade militar está acima de todas as restantes" (Cic. *Mur.* 22).

Ovídio joga com esse dado. Coloca um sentimento consuetudinário para dançar, evocando longo exemplário de heróis épicos que, em plena guerra iliádica ou nos seus atos consequentes, amaram ativamente. Na tradução que segue seleciono ou antologizo 5 dos 21 dísticos do poema completo, à guisa de condensação. Atenho-me ao essencial mitológico desse catálogo nas figuras centrais de Marte e Vênus, que, aliás, foram flagradas em adultério por Vulcano com detalhes sórdidos que o próprio Ovídio apontará em suas *Metamorfoses* (cf. 4.171-189).

Meu objetivo não é atender à totalidade semântica do poema, mas experimentar uma transposição relacional-visual de alguns giros sintáticos sutis de Ovídio, de sua logopeia, enfim: superverto um texto em "sintaxe discursiva"[9] para um texto de caráter intersemiótico à maneira dos poemas concretos, seguindo algo daquele plano-piloto ao entender que "a poesia concreta ora enfatiza o sintático, ora enfatiza o semântico, dentro de seu programa geral de beleza que implica, como grande balizas, a ideia de uma sintaxe relacional-visual e de uma redução semântica"[10]. Assim, ao reinventar as relações do tipo sintagmáticas por aquela "relacional-visual" opero com uma necessária redução semântica.

Reporto-me a Pound que escolhe o primeiro e o último hexâmetro de uma elegia (de 42 versos) para renová-la a partir de sua depreendida logopeia. Ao traduzir o poeta romano, em sua *Homage to Sextus Propertius* (1917)[11], é possível perceber, por vezes, como o tradutor-renovador se serve da disposição das palavras na página para recriar dança sintático-semântica depreendida do texto latino. Por exemplo, na versão dos dois versos que abre a seção XI de *Homage* transpondo a elegia 1.15 do poeta latino:

Saepe ego multa tuae levitatis dura timebam (...)
quis (sc. ocellis) ego nunc pereo similes moniturus amantes.

(Prop., 1.15.1;41)[12]

O que uma tradução do conteúdo poderia dar a entender: "eu temia as muitas durezas de sua leviandade (...). Eu, que estava para aconselhar amantes similares a mim". Vale dizer que o cerne do paradoxo destacado pela contiguidade em latim dos termos *levitatis* e *dura* (que encarnam os conceitos díspares de "volatilidade" vs. "dureza", bem como a expectativa gerada na suspensão do adjetivo *multa* que só fará sentido quando encontrar o seu correlato gramatical *dura*, duas palavras depois) é um sofisticado exemplo de dança do volátil intelecto entre dura sintaxe.
Pound translada da seguinte forma:

The harsh facts of your levity!
Many and many.
I am hung here, a scare-crow for lovers.[13]

Dura face de sua leviandade!
Tal e tanta.
E eu aqui de cara, espantalho de amantes.
(trad. minha)

Notemos que a essência da tradução logopaica reside na disposição das palavras e, concomitantemente, nas reelaborações de sequências sonoras que se podem sacar do texto de Propércio. O destaque dado à tradução de *multa* por *many and many*, que o fabro desloca para outra linha em desalinho com as restantes, é a saída encontrada para resolver aquela suspensão de *multa* há pouco mencionada. O eu (*ego*) fica por trás de uma frase nominal e assertiva, atendendo à necessária condensação professada por Pound que está algo presente na "redução semântica" proposta por Haroldo. Tal como, em Propércio, *multa tuae...dura* perfazem uma assonância extrema contando com o destaque na sua performance da vogal mais fechada (/u/) sucedida pela mais aberta (/a/), Pound tenta responder a esse

ludíbrio sonoro e bucal, fazendo ecoar, um tanto anagramaticamente, *many and many* em *I am hung here.*

Um pouco nessa trilha de Pound, ou melhor, do Pound tal como estruturalmente recebido no Brasil, valor máximo será dado à resposta do estranhamento potencial que as palavras têm no poema latino e, às vezes, para transpor todas as nuances de combinação será necessário lançar mão da espacialização gráfica, um recurso caro à poética pós-mallarmaica, naquilo que ela tem de musical, ideogramática, verbivocovisual.

Venho traduzindo poesia latina, servindo-me da sintaxe discursiva e quase sempre em medida fixa, acompanhando uma recente tendência nos Estudos Clássicos, especialmente adotada por tradutores do Latim, que, entre outros paradigmas, guia-se na prática translatícia de Haroldo de Campos, sobretudo, em traduções como a do episódio de Narciso (das *Metamorfoses* de Ovídio) e a de sua monumental *Ilíada*. Neste experimento aqui apresentado, recorro a um ideário poético-tradutório que retoma experimentos do grupo Noigandres, porque acredito que a contínua experimentação deve ser uma insígnia de toda prática tradutória.

Sob essa perspectiva (ou retrospectiva) intersemiótica e apelando a expedientes de sintaxe relacional-visual concreta, busquei mimetizar na mancha gráfica desta elegia de amor traços dos famosos estandartes de guerra romanos.

Em uma espécie de *technopaegnia* irônica, imaginei que o poema pudesse aludir em sua formatação a um estandarte, mesmo sob pena de incorrer naquele equívoco de Apollinaire, apontado por Augusto de Campos[15]. A sugestão dessa formatação provém da Arqueologia ou de minha leitura de certa Arqueologia do Mundo Antigo. Em muitas representações, especialmente as numismáticas, os estandartes (*signa*) em geral são compostos com a águia (*aquila*), símbolo do Império Romano na posição mais alta. Não poucas vezes como nesta moeda que reproduzo acima, por alguma possível deficiência de cunhagem ou mesmo desgaste do tempo, esse símbolo de soberania é gravado de tal forma que me parece uma pomba, meigo símbolo da deusa Vênus.[16]

Figura 1. Moeda romana[14]

São nesses termos que superverto, multiversátil, Ovídio, com ele arriscando: até que ponto ROMA e AMOR não têm a ver?

Notas

1 É o dístico uma brevíssima estrofe composta de um hexâmetro datílico, o verso épico instituído por Homero e transposto à literatura latina desde Ênio (séc. II a. C.), e o pentâmetro, também conhecido por hêxâmetro catalético, ou seja, um verso manco entendido literalmente assim já que lhe falta um pé em relação à cadência hexamétrica.

2 "Multiversátil" é o termo usado por Trajano Vieira, cuja escolha tem respaldo já na Antiguidade, na exegese de Platão (Hp.Mi. 364), tanto que Lívio Andronico já traduzira polytropon por uersutum na sua Odusia, tradução considerada a primeira obra da Literatura Latina.

3 Sirvo-me aqui do texto como estabelecido por Verger encontrado em OVIDIUS NASO, Publius. *Carmina amatoria.* Ed. Antonio Ramírez de Verger. München/Leipzig: Verlag, 2006, p. 25-7.

4 CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 360.

5 POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 41

6 POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos.* Trad. H. L. Dantas e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix: 1976, p. 37.

7 POUND, Ezra. op. cit. 1976, p. 37-8.

8 Uso a edição formatada por Flores como transcrita em PROPÉRCIO. *Elegias*. Org., trad., introd. e notas Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 64 e 66.

9 CAMPOS, Augusto de. *A moeda concreta da fala*. In: _____; CAMPOS; Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta. Cotia: Ateliê Ed., 2006, p. 172.

10 CAMPOS, Haroldo de. "Dois novos poemas concretos". In: CAMPOS, Augusto de; _____; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Ed., 2006, p. 177.

11 Sirvo-me da edição de Sullivan que conta com a transcrição do texto latino sob imitação poundiana em páginas espelho. Cf. SULLIVAN, J.P. *Ezra Pound and Sextus Propertius: a study in creative translation*. Austin: University of Texas Press, 1964.

12 SULLIVAN, op. cit., p. 158.

13 SULLIVAN, op. cit., p. 159.

14 Moeda romana com estandartes e águia ao centro. Encontrado em http://tjbuggey.ancients.info/repub.html Acesso em 20 abril de 2016. (Domínio Público)

15 CAMPOS, Augusto de. "Pontos-periferia-poesia concreta". In: _____; CAMPOS; Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Ed., 2006, p. 37.

http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2819
Detalhe do Arco de Constantino (Roma). Encontrado em http://tjbuggey.ancients.info/repub.html Acesso em 20 abril de 2016. (Domínio Público)

Amores, 1.9

Ovídio (43 a. C. – 17 d. C.)

Tradução: Brunno Vieira

quis nisi miles uel amans et frigora noctis
et denso mixtas perferet imbre niues? (15-16)

quem
se
não
amante ou militar
torvelinos entre nevascas
frio breu
tanto
se
meteria
?

militat omnis amans et habet sua castra Cupido,
Attice, crede mihi, militat omnis amans. (1-2)

amigo

milite digo ame

incasto cúpido em castros

ame digo milite

amigo

Mars dubius nec certa Venus: uictique resurgunt,
quosque neges umquam posse iacere, cadunt. (29-30)

MARTE muda
varia VÊNUS
não
martiriza(n)do se martiriza
não
venera se venera(n)do

ergo desidiam quicumque uocabat amorem, (31-32)
desinat: ingenii est experientis amor.

qui nolet fieri desidiosus, amet! (46)

[
R
E
T
I
F
I
Q
V
E
!
]

~~amar~~ ~~desleixo~~
~~bem~~ ~~exige~~

em amor

destreza expertise

amigo
ame
e
não
desleixe

TÉFFI (Nadiejda Lokhvítskaia)

Tradução: Lucas Simone

Apresentação

Lucas Simone

Crime e castigo e *Os irmãos Karamázov*. *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina*. Os grandes romances russos, frutos da fértil pena de Fiódor Dostoiévski e de Liev Tolstói, ocupam lugar de honra no cânone da literatura universal. Em grande medida, nosso imaginário acerca da interminável Rússia provém justamente das cenas que os dois mestres nos apresentam em suas obras colossais: sentimos ali toda a intensidade da chamada "alma russa", profunda e atormentada, bruta e apaixonada. Para muitos, porém, trata-se de uma literatura sisuda demais, mal-humorada, impermeável às sutilezas da comédia e do escárnio.

Se julgarmos por esse estereótipo cuidadosamente cultivado, teremos que declarar de maneira convicta: não há riso que faça frente ao gélido inverno russo. Mas que dizer então do refinado humor de Púchkin, das cenas grotescamente hilárias de Gógol, da fina ironia tchekhoviana? O século de ouro da literatura russa não foi alheio ao humor propriamente dito, como tão bem nos prova a obra satírica de Mikhail Saltykov-Schedrin, infelizmente ainda pouco conhecido em nosso país. Os Novecentos, tão trágicos para a Europa em geral e para a Rússia em particular, também testemunharam o surgimento de grandes humoristas literários, como Mikhail Zóschenko ou a lendária dupla Iliá Ilf e Ievgueni Petrov, criadores do obrigatório *As doze cadeiras*.

Talvez a geração mais prolífica do humor russo tenha sido precisamente aquela que fez a ponte entre os séculos XIX e XX, coexistindo com os grandes poetas da Era de Prata e com a crescente ebulição dos movimentos de vanguarda. É nesse momento que temos periódicos como a revista *Strekozá* — "A Libélula", onde Tchékhov publicou alguns de seus contos —, ativa entre 1875 e 1918, e suas sucessoras, a *Satirikon* e a *Nóvy Satirikon* ("Satiricon", editada de 1908 a 1914, e "Nova Satiricon", de 1913 a 1918, respectivamente). Estas duas últimas são ainda hoje relembradas com carinho pelo público leitor russo, e contaram com a participação de autores como Arkádi Aviértchenko, Aleksandr Kuprin e até mesmo Vladímir Maiakóvski, que contribuiu com textos para diversos números do periódico.

Outra presença marcante é da escritora Nadiejda Lokhvítskaia, mais conhecida por seu pseudônimo literário: Téffi. Nascida provavelmente em 1872, na capital Petersburgo, Lokhvítskaia adquiriu renome na primeira década do século XX com seus contos curtos e satíricos. Escreveu poesia, teatro e atuou ainda como tradutora. Após a Revolução de Outubro, fixou-se em Paris, onde seguiu produzindo até sua morte, em 1952. Recentemente sua obra tem sido revisitada em diversos países, com traduções e novos estudos publicados.

Para a revista *Satirikon*, é provável que sua colaboração mais famosa tenho sido a primeira parte do hilariante *História geral reelaborada pelo* Satirikon. Publicado em 1909, o texto revisita, de maneira cômica e absurda, os manuais de história, e está dividido em quatro seções: Idade Antiga, Medievo, Idade Moderna, e história da Rússia. A seguir, apresentamos um pequeno trecho escrito por Téffi, o capítulo dedicado à Grécia.

História geral reelaborada pelo *Satirikon* (trecho) (1909)

A GRÉCIA

A Grécia ocupa a porção sul da Península Balcânica.

A própria natureza dividiu a Grécia em quatro partes:

1) a parte setentrional, que se localiza no Norte;

2) a ocidental, que fica no Oeste;

3) a oriental, que fica no Leste; e, finalmente,

4) a meridional, que ocupa o sul da península.

Essa divisão muito original da Grécia serviu-lhe para atrair, desde tempos imemoriais, os olhares de toda a parte culta da população do globo.

Na Grécia, habitavam os chamados "gregos".

Falavam uma língua morta e dedicavam-se à criação de mitos sobre deuses e heróis.

O herói mais querido dos gregos era Hércules, louvado por limpar as cavalariças de Áugias, dando assim aos gregos um inesquecível exemplo de higiene. Além disso, esse sujeito asseado matou sua esposa e seus filhos.

O segundo herói mais querido dos gregos era Édipo, que por desatenção matou seu pai e casou-se com sua mãe. Por conta disso, ocorreu uma peste, e tudo foi descoberto. Édipo teve que furar seus próprios olhos e partir em viagem com Antígona.

Na Grécia Meridional, foi criado o mito da Guerra de Troia, ou *A bela Helena*, em três atos e com música de Offenbach.

A questão foi a seguinte: o rei Menelau (um ator bufo) tinha uma esposa louvada por sua beleza e por usar um vestido decotado, a bela Helena. Ela foi raptada por Páris, o que desagradou muito a Menelau. Então começou a Guerra de Troia.

A guerra foi terrível. Menelau acabou ficando totalmente sem voz, e todos os demais heróis mentiram sem dó nem piedade.

Contudo, essa guerra permaneceu na memória da grata humanidade; assim, a frase do sacerdote Calcas, por exemplo — "flores em demasia" —, é citada até hoje por muitos folhetinistas satíricos, e sempre com êxito.

A guerra terminou graças à interferência do astuto Odisseu. Para dar aos guerreiros a possibilidade de adentrar Troia, Odisseu construiu um cavalo de madeira e colocou dentro dele os guerreiros; ele mesmo, porém, foi embora. Os troianos, fatigados pelo longo cerco, não se opuseram a brincar um pouco de cavalinho de madeira, e por isso pagaram caro. Bem no auge da brincadeira, os gregos se esgueiraram para fora do cavalo e derrotaram seus descuidados inimigos.

Depois da destruição de Troia, os heróis gregos voltaram para casa, mas não para sua alegria. Acontece que, durante todo aquele tempo, suas esposas tinham escolhido para si novos heróis e agora dedicavam-se à traição de maridos; estes eram mortos logo após o primeiro aperto de mão.

O astuto Odisseu, prevendo tudo isso, não retornou diretamente para casa, mas fez um pequeno desvio de dez anos, para dar tempo a sua esposa Penélope de preparar-se para o encontro com ele.

A fiel Penélope o aguardava, matando o tempo com seus pretendentes.

Os pretendentes queriam muito se casar com ela, mas ela considerava bem mais divertido ter trinta pretendentes do que um marido, e embromava os infelizes adiando o dia do casamento. De dia, Penélope tecia; de madrugada, ela desmanchava o que fora tecido, com a conivência de seu filho Telêmaco. A história terminou de maneira trágica: Odisseu retornou.

A *Ilíada* retrata o lado bélico da vida grega. A *Odisseia* traz um quadro do cotidiano e dos costumes sociais.

Ambos estes poemas são considerados obras do bardo cego Homero, cujo nome gozava de tanta reverência na antiguidade, que sete cidades disputavam a honra de ser sua pátria. Quanta diferença em relação ao destino dos nossos poetas contemporâneos, cujos próprios pais frequentemente não se oporiam a renegá-los!

Com base na *Ilíada* e na *Odisseia*, podemos dizer o seguinte a respeito da Grécia heroica.

A população se dividia em:

1) reis;

2) guerreiros; e

3) o povo.

Cada um deles executava a sua função.

O rei reinava, os guerreiros guerreavam, e o povo, por meio de um "rumor indefinido", manifestava sua concordância ou discordância em relação às duas primeiras categorias.

O rei, em geral um homem não muito rico, traçava suas origens aos deuses (um consolo um tanto fraco diante de um erário esvaziado), e mantinha sua existência por meio de presentes, que recebia de maneira mais ou menos voluntária.

Os nobres que cercavam o rei também traçavam suas origens aos deuses, mas esses já eram parentes bem afastados.

Na guerra, esses nobres se colocavam à frente das demais tropas e distinguiam-se pela magnificência de suas armas. A parte de cima ia recoberta por um elmo, a do meio, por uma cota de malha, e escudos o protegiam de todos os lados. Vestido dessa forma, o nobre ia para o combate numa carruagem pareada com cocheiro, tranquila e confortavelmente, como num bonde.

Lutavam desordenadamente, cada um por si, e por isso até os vencidos podiam contar, com toda a sua eloquência, a respeito de suas façanhas militares, que ninguém nunca tinha visto.

Além do rei, dos guerreiros e do povo, havia também na Grécia os escravos, que eram compostos de ex-reis, ex-guerreiros e ex-povo.

A posição da mulher entre os gregos era invejável em comparação com a sua posição entre os povos orientais. A mulher grega era encarregada de todos os afazeres domésticos: fiar, tecer, lavar as roupas e cuidar de diversas e variadas tarefas da economia do lar, enquanto as mulheres orientais eram forçadas a passar seu tempo no ócio, em meio aos prazeres do harém e a um luxo maçante.

A religião dos gregos era política, uma vez que os deuses estavam em constante contato com as pessoas; em muitas famílias apareciam com frequência até demasiada e sem qualquer cerimônia. Às vezes, os deuses se comportavam de maneira frívola, quase indecente, levando as pessoas que os inventaram a um estado de amargura e perplexidade.

Em um dos antigos cânticos de oração gregos que chegaram até nós, podemos ouvir claramente uma nota amarga:

Ó deuses, será possível
Que podeis vos alegrar
Quando nossa honra
Fica de pernas, fica de pernas
Para o ar?!

Os gregos tinham uma visão um tanto confusa sobre a vida após a morte. As sombras dos pecadores eram enviadas para o escuro Tártaro. Os justos gozavam

da felicidade eterna no Elísio, mas a tal ponto tudo era frugal, que Aquiles, versado que era nesses assuntos, reconheceu abertamente: "É melhor trabalhar como diarista para um pobretão qualquer na terra, do que reinar sobre todas as sombras dos mortos". Um pensamento que surpreendeu todo o mundo antigo por seu mercantilismo.

Os gregos descobriam seu futuro por meio dos oráculos. O oráculo mais popular localizava-se em Delfos. Ali, a sacerdotisa, chamada de pitonisa, ficava sentada no chamado tripé (não se deve confundi-la com a estátua de Mêmnon) e, depois de entrar num delírio, pronunciava palavras desconexas.

Os gregos, mimados que estavam por sua fluente fala em hexâmetros, convergiam de todos os cantos da Grécia para ouvir aquelas palavras desconexas e reinterpretá-las cada um à sua maneira.

Os gregos faziam seus julgamentos no Tribunal dos Anfictiões.

Esse tribunal se reunia duas vezes ao ano: a sessão de primavera era em Delfos; a de outono, nas Termópilas.

Cada comunidade enviava ao tribunal dois jurados. Esses jurados inventaram um juramento muito astuto. Em vez de prometer julgar de acordo com a consciência, não aceitar suborno, não ser hipócrita e não acobertar os parentes, eles faziam o seguinte juramento: "Juro jamais destruir as cidades pertencentes à Liga Anfictiônica e jamais privá-la de água corrente, tanto em tempos de paz, como de guerra".

E só!

Mas isso demonstra a força sobre-humana que possuía o jurado na Grécia Antiga. Até o mais imprestável deles podia tranquilamente destruir uma cidade ou parar a água corrente. Por isso, é compreensível que os cautelosos gregos não os importunassem com juramentos sobre subornos e bobagens do tipo, tentando antes neutralizar esses animais no ponto mais importante.

A cronologia dos gregos era feita de acordo com o mais importante acontecimento de sua vida social; ou seja, de acordo com os Jogos Olímpicos. Esses jogos consistiam em que os jovens gregos competissem em força e destreza. Tudo corria às mil maravilhas, mas aí Heródoto inventou de ler em voz alta, durante as competições, trechos de sua História. Tal ato surtiu o efeito esperado: os atletas perderam a força, e o público, que até então sempre comparecera com furor às Olimpíadas, passou a recusar-se a ir, mesmo que fosse por dinheiro, dinheiro esse que o ambicioso Heródoto lhes oferecia abundantemente. Os Jogos acabaram encerrando-se por conta própria.

Esparta

A Lacônia compunha a porção sudeste do Peloponeso, e recebeu esse nome pela maneira lacônica com que se expressavam os habitantes de lá.

O verão na Lacônia era quente, o inverno era frio. Esse tipo de clima, incomum em outros países, possibilitou, de acordo com os historiadores, o desenvolvimento da crueldade e do caráter enérgico de seus habitantes.

A principal cidade da Lacônia chamava-se, sem qualquer motivo, Esparta. Em Esparta havia um fosso cheio de água, para que os habitantes pudessem exercitar-se na prática de lançamento uns dos outros na água. A própria cidade não era protegida por muros: a coragem dos cidadãos deveria servir-lhe de defesa. Isso, é claro, custava aos patriarcas da cidade menos do que a piorzinha das paliçadas. Os espartanos, astutos por natureza, organizaram-se de tal forma, que entre eles sempre reinavam dois reis de uma vez. Os reis brigavam entre si, deixando assim o povo em paz. Quem pôs fim a essa bacanal foi o legislador Licurgo.

Licurgo era de estirpe real e servia de tutor a seu sobrinho.

Com isso, ele passava o tempo todo jogando sua justiça na cara de todos. Quando a paciência dos que o rodeavam finalmente acabou, eles aconselharam Licurgo a partir em viagem. Eles pensavam que uma viagem ajudaria Licurgo a aprimorar-se, e que, de uma maneira ou de outra, influenciaria em sua justiça.

Mas, como costumam dizer, junto é enjoativo, mas separado é enfadonho. Licurgo mal tivera tempo de revigorar-se na companhia dos sacerdotes egípcios, quando seus compatriotas exigiram seu retorno. Licurgo regressou e instituiu suas leis em Esparta.

Depois disso, receando a gratidão excessivamente calorosa da parte de seu expansivo povo, Licurgo apressou-se a matar a si mesmo de fome.

— Se você quer que façam bem-feito, faça você mesmo! — foram suas últimas palavras.

Os espartanos, vendo que não podiam esperar mais nada dele, passaram a reverenciar sua memória com honras divinais.

A população de Esparta se dividia em três camadas: os espartíadas, os periecos e os hilotas.

Os espartíadas eram os aristocratas locais. Eles faziam ginástica, andavam nus e davam o tom geral.

A ginástica era proibida aos periecos. Em vez de fazer ginástica, eles pagavam tributo.

A pior situação era a dos hilotas, ou, de acordo com a expressão dos engraçadinhos locais, dos "esfomíadas". Eles cultivavam os campos, iam para a guerra e sublevavam-se com frequência contra seus senhores. Estes, para trazê-los para seu lado, inventaram a chamada cripteia: eles pura e simplesmente matavam, numa hora determinada, todos os hilotas que encontravam. Esse método logo fez com que os hilotas pensassem melhor, e passassem a viver em plena satisfação.

Os reis espartanos gozavam de grande reverência, mas pouco crédito. O povo confiava neles por apenas um mês, depois obrigavam-nos a prestar lealdade às leis da república.

Uma vez que em Esparta reinavam sempre dois reis, e ainda por cima tinha república, tudo isso passou a se chamar de república aristocrática.

As leis dessa república determinavam que os espartanos tivessem a forma de vida mais modesta que eles podiam imaginar. Por exemplo, os homens não tinham o direito de almoçar em casa: eles se reuniam em animadas companhias para ir aos assim chamados restaurantes, costume esse também observado por muitos membros das camadas aristocráticas do nosso tempo, numa remanescência dos tempos de outrora.

A comida favorita deles consistia na sopa negra, preparada com caldo de carne suína, sangue, vinagre e sal. À guisa de recordação histórica de um passado glorioso, esta sopa é até hoje preparada em algumas lanchonetes gregas, onde ela é famosa pelo nome de "sarapatel".

No vestuário, os espartanos eram igualmente modestos e simples. Só antes do combate é que eles se aprontavam com uma toalete mais complicada, composta de uma coroa na cabeça e uma flauta na mão direita. Nos demais momentos, abriam mão de tal coisa.

A educação das crianças

A educação das crianças era muito severa. Era bem frequente elas serem logo assassinadas. Isso fazia com que ficassem mais valentes e tenazes.

Elas recebiam a instrução mais básica: eram ensinadas a não gritar durante o açoitamento. Aos vinte anos, o espartano era submetido a um exame com este conteúdo para obter o certificado de conclusão do ensino médio. Aos trinta anos, ele se tornava cônjuge, ao sessenta anos ficava livre dessa obrigação.

As moças espartanas faziam ginástica e eram tão louvadas por sua modéstia e virtude, que por todo lado os ricos se acotovelavam para tentar conseguir uma moça espartana como ama de leite para seus filhos.

A modéstia e o respeito em relação aos mais velhos era o primeiro dever dos mais jovens.

A coisa mais indecorosa do jovem espartano eram consideradas as mãos. Se ele estivesse vestindo uma capa, ele escondia suas mãos debaixo da capa. Se ele estivesse nu, ele a enfiava onde podia: debaixo de um banco, debaixo de um arbusto, debaixo de seu interlocutor ou, finalmente, sentando-se sobre elas (ano 900 a.C.).

Desde a infância, eles aprendiam a falar de maneira lacônica: brevemente e com força. Ao ouvir uma imprecação longa e empolada de um inimigo, o espartano respondia apenas: "Bobo é quem me diz".

A mulher em Esparta gozava de respeito, e de quando em quando também era permitido a ela falar laconicamente, o que ela empregava ao educar os filhos e pedir o almoço para a cozinheira hilota. Assim, uma espartana, ao entregar um escudo a seu filho, dizia laconicamente: "com ele ou sobre ele". Outra, ao entregar à cozinheira um galo para ser cozido, dizia laconicamente: "Se queimar, eu bato".

Como elevado exemplo da valentia da mulher espartana, apresentamos a seguinte história.

Certa vez, uma mulher de nome Lena, ao tomar conhecimento de uma conspiração contra a lei, de maneira a não entregar casualmente o nome dos conspiradores, mordeu a própria língua e, cuspindo-a fora, disse laconicamente:

— Caros senhores, caras senhoras! Eu, mulher espartana, tenho a honra de aqui endereçar-me a vocês para dizer que, se pensam que nós, mulheres espartanas, somos capazes de atos vis, tais como:

a) delações;
b) mexericos;
c) traição de nosso cúmplices; e
d) calúnias,

então estão terrivelmente enganados, e não devem esperar nada semelhante de minha parte. E que um peregrino transmita a Esparta que eu aqui cuspi fora minha língua, fiel às leis de minha pátria acerca da ginástica.

Os aturdidos inimigos conferiram a Lena mais um "e", e ela se tornou Leena, que quer dizer "leoa".

O declínio de Esparta

Os banhos constantes e a fala lacônica acabaram por enfraquecer terrivelmente as capacidades intelectuais dos espartanos, e eles se viram consideravelmente atrasados em seu desenvolvimento em relação aos demais gregos, que, por seu amor à ginástica e ao esporte, passaram a chamá-los de "esportanos".

Os espartanos estavam em guerra com os messênios e, certa vez, acovardaram-se de tal forma, que solicitaram ajuda aos atenienses. Estes, em vez de armas militares, enviaram-lhes como ajuda o poeta Tirteu, munido com seus próprios versos. Ao ouvir sua declamação, os inimigos estremeceram e partiram em fuga. Os espartanos tomaram Messênia e instituíram sua hegemonia.

Atenas

A segunda república famosa foi Atenas, que terminava no cabo Sunião.

As ricas jazidas de mármore, muito úteis para fazer monumentos, naturalmente geraram em Atenas gloriosos homens e heróis.

Todo o infortúnio de Atenas — uma república em altíssimo grau aristocrática — adveio do fato de que seus habitantes dividiam-se em tribos, demos, fratrias e subdividiam-se em páralos, pedíacos e diácaros. Além disso, eles ainda se dividiam em eupátridas, geômoros, demiurgos e outras ninharias.

Tudo isso provocava no povo constantes distúrbios e revoltas, de que se aproveitavam as camadas mais altas da sociedade, que se dividiam em arcontes, epônimos, basileus, polemarcos e tesmótetas, e oprimiam o povo.

Um rico eupátrida, Pílon, tentou solucionar a questão. Mas o povo de Atenas tinha tanta desconfiança para com suas iniciativas, que Pílon, a exemplo de outros legisladores gregos, apressou-se a partir em viagem.

Sólon

Sólon, um homem de pouca riqueza, que se dedicava ao comércio, adquiriu experiência em viagens, e por isso, sem temer más consequências para si, decidiu beneficiar o país escrevendo sólidas leis para ele.

Para granjear a confiança dos cidadãos, ele se fez de louco e começou a escrever versos sobre a ilha de Salamina, de que era desagradável falar em meio à digna sociedade grega, uma vez que tal ilha, para enorme vergonha dos atenienses, fora conquistada por Mégara.

A artimanha de Sólon obteve sucesso, e ele foi encarregado da composição das leis, aproveitando-se amplamente disso para dividir os habitantes, além de todo o resto, também em pentacosiomedimnos, zeugitas e tetas (famosos por "vender diamantes luxuosos, que valem quatro rublos, por um rublo, mas apenas nesta semana").

Sólon também dispendeu grande atenção à vida familiar. Ele proibiu as noivas de trazer como dote ao marido mais de três vestidos; por outro lado, exigiu da mulher uma modéstia em quantidade ilimitada.

Os jovens atenienses eram educados em casa até os dezesseis anos, mas ao entrar na idade adulta, passavam a fazer ginástica e receber uma educação intelectual, que lhes era tão fácil e agradável, que até chamavam de música.

Além do que se referiu acima, os cidadãos atenienses tinham o pesado dever de honrar os pais; em caso de eleição de um cidadão para um alto posto governamental, a lei previa que fossem levantadas informações preliminares que determinassem se ele honrava ou não os pais, e, no caso de xingá-los, com que palavras exatamente.

Uma pessoa que aspirasse ao título de conselheiro de Estado da Grécia Antiga deveria também obter um certificado de respeito em relação a suas tias e cunhadas. Isso gerava uma infinidade de inconvenientes e entraves para os desígnios de um homem ambicioso. Por todo

lado, as pessoas eram forçadas a recusar a pasta ministerial por conta de um capricho de um velho tio que vendia manjar turco estragado na feira. Este último provava que o primeiro não o honrava o suficiente, e toda a carreira ia pelos ares.

Além disso, as altas esferas do poder deviam passar o tempo todo informando-se acerca do que faziam os cidadãos, e punir as pessoas ociosas. Era frequente acontecer de metade da cidade ficar sem sobremesa. Os lamentos dos infelizes não cabem em qualquer descrição.

Pisístrato e Clístenes

Depois de assegurar suas leis, Sólon não demorou a partir em viagem.

Sua ausência foi aproveitada por seu próprio parente, o aristocrata local Pisístrato, que passou a tiranizar Atenas com o auxílio de sua eloquência.

Tendo retornado, Sólon em vão tentou convencê-lo a pensar melhor. O atiranizado Pisístrato não ouvia qualquer argumento e seguia fazendo suas coisas. Antes de qualquer coisa, ele mandou erigir na Lombardia um templo a Zeus e morreu sem pagar os juros.

Depois dele, herdaram o poder seus filhos Hípias e Hiparco, assim chamados em homenagem a famosos cavalos (526 a.C.). Mas logo eles foram em parte assassinados, em parte expulsos de sua pátria.

Nesse momento, ascendeu Clístenes, chefe do partido popular, que granjeou a confiança dos cidadãos ao dividi-los em dez tribos (no lugar das antigas quatro!), e cada tribo em demos. A paz e a tranquilidade não tardaram a reinar no país, exaurido pelas atribulações.

Além disso, Clístenes inventou uma maneira de livrar-se dos cidadãos indesejáveis por meio de uma votação secreta, ou ostracismo. Para evitar que o nobre povo tivesse tempo de experimentar essa simpática inovação contra ele mesmo, o sábio legislador partiu em viagem.

Dividindo-se constantemente em tribos, demos e fratrias, Atenas rapidamente enfraqueceu, assim como Esparta se enfraquecera, mesmo não se dividindo em absoluto.

"Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come", suspiram os historiadores.

O restante da Grécia

Os Estados gregos secundários iam por essa mesma vereda.

As monarquias pouco a pouco foram sendo substituídas por repúblicas mais ou menos aristocráticas. Mas os tiranos também não deixaram por menos e, de tempos em tempos, tomavam nas mãos o poder supremo e, afastando de si a atenção do povo com a construção de edifícios públicos, reforçavam sua posição, e depois, perdendo esta última, partiam em viagem.

Esparta logo compreendeu quão inconvenientes eram seus dois reis simultâneos. Em tempos de guerra, com o desejo de obter proeminência, ambos partiam para o campo de batalha, e se então ambos fossem mortos, o povo se via obrigado a engajar-se novamente em revoltas e dissensões para escolher um novo par.

Mas se apenas um rei partisse para a guerra, o segundo aproveitava a ocasião para enxotar definitivamente o seu confrade e dominar Esparta por inteiro.

Havia pelo que perder a cabeça.

As colônias

A necessidade de que os legisladores partissem em viagem após a introdução de cada nova lei reavivou sobremodo a Grécia.

Multidões inteiras de legisladores visitavam ora um, ora outro país vizinho, compondo algo semelhante às nossas atuais excursões de professores rurais.

Os países das cercanias iam ao encontro das necessidades dos legisladores. Eles ofereciam passagens de ida e volta a preços módicos (*Rundreise*), davam descontos nos hotéis. A empresa reunida de navios Mercúrio e Mênfis Ltda. levava os excursionistas totalmente de graça e só pedia que não fizessem escândalos, nem criassem novas leis durante o caminho.

Desta forma, os gregos familiarizaram-se com as localidades vizinhas e organizaram suas colônias.

Polícrates e as peças dos peixes

Na ilha de Samos, ganhou fama o tirano Polícrates, a quem os peixes do mar aborreciam. Qualquer porcaria que Polícrates jogasse no mar os peixes rapidamente devolviam dentro de suas próprias barrigas.

Uma vez, ele lançou na água uma graúda moeda de ouro. Já na manhã seguinte, serviram-lhe no café da manhã um salmão frito. O tirano cortou-o com sofreguidão. Oh, o horror! Dentro do peixe, estava o seu ouro, com os doze por cento de juros anuais em um só dia.

Tudo isso acabou em uma enorme tragédia. Nas palavras dos historiadores, "pouco antes de sua morte, o tirano foi morto pelo sátrapa persa".

O louco Heróstrato

A cidade de Éfeso era conhecida por seu templo à deusa Ártemis. Esse templo foi incendiado pelo louco Heróstrato, para trazer glória a seu nome. Mas os gregos, ao tomar conhecimento do objetivo que o levara a cometer tão horrível crime, decidiram, como punição, legar ao esquecimento o nome do criminoso. Para tanto, foram contratados arautos especiais, que, ao longo de muitas dezenas de anos, percorreram toda a Grécia anunciando a seguinte disposição: "Não ousem lembrar-se do nome do louco Heróstrato, que, por sua ambição, incendiou o templo da deusa Ártemis".

Os gregos conheciam tão bem essa ordem, que era possível acordar qualquer um deles de madrugada e perguntar: "Quem você tem que esquecer?". E ele, sem hesitar, responderia: "O louco Heróstrato".

De maneira assim justa foi punido um criminoso cheio de ambição.

Das colônias gregas, deve-se ainda notar Siracusa, cujos habitantes eram famosos por sua fraqueza de espírito e de corpo.

A luta com os persas.
Milcíades em Maratona

O rei persa Dario gostava muito de guerrear. Ele tinha especial vontade de conquistar Atenas. Para não se esquecer desses seus inimigos em meio aos afazeres domésticos, ele mesmo se provocava. Todo dia, na hora do almoço, uma criada esquecia-se de colocar algo na mesa: ora pão, ora sal, ora um guardanapo. Se Dario fizesse alguma observação aos negligentes criados, estes respondiam-lhe em coro, de acordo com o que ele ensinara: "E você, Dariozinho, está lembrado dos atenienses?...".

Provocando-se até o ponto da loucura, Dario enviou seu genro Mardônio com tropas para conquistar a Grécia. Mardônio foi derrotado e partiu em viagem,

enquanto Dario reuniu um novo exército e o enviou para Maratona, sem se dar conta de que em Maratona estava Milcíades. Mas não nos delongaremos nas consequências desse ato.

Todos os gregos louvavam o nome de Milcíades. No entanto, a vida de Milcíades teve que terminar em morte. Durante o cerco de Paros, ele foi ferido, e por isso seus compatriotas condenaram-no a pagar uma multa, sob o pretexto de que ele teria agido de maneira descuidada para com a sua pele, que afinal de contas pertencia à Pátria.

Milcíades mal teve tempo de cerrar os olhos, e em Atenas dois homens já ascendiam: Temístocles e Aristides.

Temístocles ganhou fama pelo fato de que os louros de Milcíades não o deixavam dormir (483 a.C.). As más línguas de Atenas garantiam que ele simplesmente farreava a noite toda e colocava toda a culpa nos louros. Mas deixe-o para lá. Além disso, Temístocles sabia o nome e o patronímico de todos os cidadãos eminentes, o que os deixava muito lisonjeados. As cartas de Temístocles viraram um exemplo para a juventude ateniense: "… Mando também lembranças a meu papai Oligarca Kímonovitch, e à minha titia Matrona Anempodístovna, e ao nosso sobrinho Calímaco Mardariônovitch etc. e tal".

Aristides, por sua vez, dedicava-se única e exclusivamente à justiça, mas de maneira tão zelosa, que acabou despertando uma legítima indignação em seus compatriotas. Com o auxílio do ostracismo, ele partiu em viagem.

Leônidas nas Termópilas

O rei Xerxes, sucessor de Dario, filho de Histaspes, atacou os gregos com um exército de tamanho inestimável (na época ainda eles não sabiam fazer um orçamento estimativo). Ele lançou pontes sobre o Helesponto, mas uma tempestade destruiu-as. Xerxes então açoitou o Helesponto, e no mar imediatamente fez-se a calmaria. Depois disso, esse tipo de fustigação foi introduzido em todos os estabelecimentos de ensino.

Xerxes aproximava-se das Termópilas. Bem nessa época, os gregos estavam celebrando uma festividade e não tinham tempo de ocupar-se com besteiras. Enviaram somente o rei de Esparta, Leônidas, com uma dúzia de jovens, para defender a passagem.

Xerxes enviou emissários a Leônidas, exigindo que este entregasse as armas. Leônidas respondeu laconicamente: "Venha pegar".

Os persas foram e pegaram.

Salamina

Pouco depois ocorreu a batalha de Salamina. Xerxes observou o combate sentado em seu alto trono.

Vendo a surra que seus persas estavam levando, o déspota oriental desceu às cambalhotas do trono e, perdendo a coragem (480 a.C.), voltou para a Ásia.

Então ocorreu o combate próximo à cidade de Plateias. O oráculo previra a derrota ao primeiro exército que avançasse para a luta. Os exércitos ficaram esperando. Mas, depois de dez dias, ouviu-se um estalo característico. Era Mardônio, explodindo de impaciência (479 a.C.), que começou a contenda, sendo assim aniquilado por ter perdido a cabeça: e depois também outras partes do corpo.

O período da hegemonia

Graças às intrigas de Temístocles, a hegemonia passou para os atenienses. Os atenienses, por meio do ostracismo, forçaram esse amante das hegemonias a partir em viagem. Temístocles foi ter com o rei persa Artaxerxes. Este deu-lhe grandes presentes, na esperança de gozar de seus préstimos. Mas com baixeza Temístocles traiu a confiança do déspota. Ele aceitou os presentes, mas em vez de servi-lo, envenenou-se com toda a calma.

Logo morreu também Aristides. A república organizou-lhe um funeral de primeira categoria e, às suas filhas, deu um enxoval soloniano: três vestidos e um pouco de modéstia.

Péricles

Depois de Temístocles e Aristides, quem tomou a frente da República de Atenas foi Péricles, que sabia usar sua capa de maneira pitoresca.

Isso elevou sobremodo as inspirações estéticas dos atenienses. Sob a influência de Péricles, a cidade foi adornada com estátuas, e a suntuosidade foi introduzida na vida doméstica dos gregos. Comiam sem garfo e faca, ausentando-se as mulheres desse espetáculo, que era considerado indiscreto.

Quase todos tinham à mesa do almoço algum filósofo. Ouvir considerações filosóficas ante de um assado era tão imprescindível para os antigos gregos, como é a orquestra romena para nossos contemporâneos.

Péricles patrocinava as ciências e frequentava a hetera de Aspásia, para ocupar-se de filosofia.

No geral, os filósofos, mesmo que não fossem heteristas, gozavam de grande respeito. Suas sentenças eram anotadas nas colunas do templo de Apolo em Delfos.

A melhor dessas sentenças é do filósofo Bias, "Não faça muitas coisas", que serviu de apoio a muitos preguiçosos em seu caminho natural, mas também a do filósofo Tales de Mileto, "A fiança vai lhe trazer preocupações", lembrada por muitos ao colocarem, com mão trêmula, sua firma na carta de câmbio de um amigo.

Péricles morreu devido à peste. Seus amigos, reunidos ao redor do leito de morte, recontavam aos brados seus méritos. Péricles disse a eles:

— Vocês estão esquecendo do melhor: "Em toda a minha vida, nunca fiz ninguém usar luto".

Com essas palavras, aquele homem brilhante e eloquente quis dizer que jamais tinha morrido em toda a sua vida.

Alcibíades

Alcibíades era conhecido por seu estilo pândego de vida; para granjear a confiança dos cidadãos, ele cortou a cauda de seu cão.

Então os atenienses, como um só, designaram a Alcibíades a chefia de sua armada. Alcibíades já tinha partido para a guerra quando foi trazido de volta e forçado a passar um tempo preso, devido a um escândalo armado por ele na rua antes da partida. Ele fugiu para Esparta, depois arrependeu-se e fugiu de volta para Atenas, depois arrependeu-se de seu arrependimento impensado e de novo fugiu para Esparta, depois novamente para Atenas, depois para os persas, depois para Atenas, depois de novo para Esparta, e de Esparta para Atenas.

Ele corria como um louco, desenvolvendo uma velocidade incrível e arrasando tudo em seu caminho. Seu cão sem

cauda mal conseguia acompanhá-lo e, na décima quinta volta, acabou morrendo (412 a.C.). Em sua honra há um monumento, em que os espartanos escreveram laconicamente: "Viandante, bati as botas".

Por muito tempo Alcibíades ainda foi como um louco de Esparta para Atenas, de Atenas para os persas. O infeliz teve que ser sacrificado, por piedade.

Sócrates

Certa vez, um escultor ateniense inesperadamente teve um filho, que, por sua sabedoria e seu amor à filosofia foi chamado de Sócrates. Esse Sócrates não dava atenção ao frio ou ao calor. Mas sua esposa Xântipe não era assim. A mulher, rude e pouco instruída, ficava congelada na época do frio e pingava de suor no calor. O filósofo lidava com os defeitos de sua esposa de maneira impassível, com sangue frio. Certa vez, tendo se irritado com o marido, Xântipe virou-lhe um balde de lavagem na cabeça (397 a.C.)

Os compatriotas condenaram Sócrates à morte. Os alunos aconselharam ao venerado filósofo que partisse em viagem. Mas ele se recusou, por conta da idade, e passou a beber cicuta, até sua morte.

Muitos garantem que Sócrates não pode ser culpado de nada, já que, dizem eles, ele foi totalmente inventado por seu aluno Platão. Outros também implicam nessa história sua esposa Xântipe (398 a.C.).

A Macedônia

Na Macedônia, viviam os macedônios. Seu rei, Filipe da Macedônia, foi um governante inteligente e hábil. Em suas intermináveis campanhas militares, ele perdeu os olhos, o peito, os flancos, as pernas, os braços e a garganta. Com frequência, situações difíceis também faziam com que perdesse a cabeça, de maneira que o valente comandante ficava absolutamente livre de pesos extras, governando o povo apenas com o auxílio do diafragma, o que, no entanto, não deteve suas energias.

Filipe da Macedônia intentou subjugar a Grécia e começou suas intrigas. Contra ele, ergueu-se o orador Demóstenes, que, colocando na boca pequenas pedrinhas, convenceu os gregos a se oporem a Filipe, e depois disso colocou água na boca. Esse modo de expressar-se chama-se filípica (346 a.C.).

O filho de Filipe era Alexandre da Macedônia. O astuto Alexandre nasceu propositalmente bem na noite em que o grego louco Heróstrato incendiou o templo; fez isso para associar-se à glória de Heróstrato, o que conseguiu plenamente.

Desde a infância, Alexandre amou o luxo e os excessos, e adquiriu Bucéfalo para si.

Tendo obtido muitas vitórias, Alexandre recaiu num grande despotismo. Certa vez, seu amigo Clito, que outrora salvara sua vida, acusou-o de ingratidão. Para demonstrar o oposto, Alexandre rapidamente matou com as próprias mãos aquele injusto.

Logo depois disso, ele matou mais algum de seus amigos, temendo acusações de ingratidão. A mesma sorte recaiu sobre o comandante Parmênio, seu filho Filon, o filósofo Calístenes e muitos outros. Essa imoderação no morticínio dos amigos minou a saúde do grande conquistador. Ele cedeu à intemperança e morreu significativamente antes de sua morte.

ARTIGOS/ ENSAIOS

DANTE BY HAROLDO DE CAMPOS: RIMAS PEDROSAS

Inês Oseki-Dépré

Ilustrando sua máxima sobre a tradução como criação e crítica[1], Haroldo de Campos, tradutor de um imenso repertório, nunca deixou, ao mesmo tempo em que transcriava o original, de fazer uma autoanálise ou comentário crítico sobre sua atividade. É, portanto, sempre difícil acrescentar algo de novo sobre o que já foi dito pelo grande mestre.

Isso não impede que se tente completar seu comentário por um novo olhar e é o que vai se propor aqui a propósito de suas belas traduções das *Rime Petrose,* de Dante Alighieri (1265-1321), das quais escolhemos um exemplo. O poema que segue é o quarto do ciclo das *Rime petrose*, compostas antes da *Divina Commedia*. O ciclo teria sido criado logo após a *Vita Nuova* (1283-1293 ?) segundo o texto de apresentação de Haroldo de Campos[2].

As indicações astronômicas contidas no primeiro poema da série ("*Io son venuto al punto de la rota*") permitem indicar a data da composição, em 1296, quando Dante tinha 31 anos.

O título do ciclo recebeu varias explicações mas a mais verossímil seria, segundo G. Contini, citado por Haroldo, a relação que une "as líricas mais tecnicistas de Dante, nas quais a energia léxica e a raridade rítmica se transformam, a modo de conteúdo, no tema da dama áspera, do amor difícil"[3]. Ou seja, segundo seu tradutor em português, um caso típico de isomorfismo ("forma e conteúdo identificáveis num circuito reversível".)

Diversamente do que seria realizado mais tarde na *Commedia*, contrastando com a suavidade da sua fase "estilonovistica", Dante prossegue aqui a herança da poesia provençal, principalmente a de Arnaut Daniel (considerado pelo poeta como "*il miglior fabbro del parlar materno*" (Purg. XXVI, 117), produzindo uma poesia "hyrsuta"[4].

Nesse sentido, Haroldo de Campos cita o crítico Augusto Vicinelli, para quem os recursos empregados por Dante no ciclo pétreo contem "inusitadas ousadias formais, novos esquemas métricos, imagens vivíssimas e quase brutais, comparações audazes, palavras procuradas, versos martelados e escandidos (...), sons ásperos, que se chocam, estridentes, rimas ricocheteantes, aliterações sonoras" (Dante Alighieri, *Opere Minori*, Mondadori, 1950). Certas soluções aqui presentes serão utilizadas na *Commedia*, principalmente no "Inferno" (Inf. III, 10) ou no "Purgatório" (XXXIII, 73-75).

Embora a problemática das *Rimas* seja "uma forma realista de insatisfação amorosa, acompanhada pela dissonância acústica e pela mais renhida condensação semântica" e mesmo "uma antecipação literária do 'sadismo' amoroso, uma explosão de sensualismo frustrado que se compraz na vingança" ("e não serei piedoso nem cortes no meu brinquedo de urso"...)[5], é costume para a crítica italiana considerar as *Rime* como atemáticas... O realismo dos poemas se reverte em um realismo de signos: "a dama empedernida se converte no poema pétreo" (ibidem).
Dante, inspirando-se na sextina criada por Arnaut Daniel vai além deste último, inventando uma sextina dupla ("*doppia*" ou "*rinterzata*") que, em razão da redundância rítmica e da insistência temática, coloca problemas ao tradutor.

O quarto poema do ciclo apresenta, por outro lado, um tipo de versificação excepcional: 13 versos para cada uma 6 das estrofes. Dante aí evoca a atitude desdenhosa de sua dama o que o leva a adaptar o estilo de sua poesia amorosa à atitude da dama. A escolha de um estilo "aspro" se explica portanto pela vontade de mimar por meio da matéria sonora do verso, a dureza dela, comparada a uma pedra preciosa cravada de jaspe. Essa aspereza é compensada porém pela combinação de rimas doces e ásperas, o que realça o brilho dos versos. Essa temática será retomada por Petrarca.

As *Rimas pedrosas*, tais como aparecem na tradução de Haroldo de Campos, estão entre as mais belas traduções do poeta (que traduziu Joyce, Mallarmé, Pound, Homero, entre outros). Na sua apresentação, Haroldo de Campos ofere-

ce páginas de introdução e de comentários de grande interesse e nelas pode-se ler a referência a Pound e ao seu *Make it new*, transformar o passado em algo novo, "como tirar dele nutrição para o impulso criador".

Haroldo de Campos chama nossa atenção para o fato de as *Rimas* de Dante terem oferecido matéria aos poetas contemporâneos não somente italianos. Seu comentário é riquíssimo, e torna o nosso quase desnecessário.

Acrescento aqui algumas observações sobre a tradução isomórfica do poeta: Haroldo mantém o esquema rítmico, traduz decassílabo por decassílabo, hexassílabo por hexassílabo. Dante alterna uma versificação irregular seguida de dísticos, o que é mantido em português. O esquema rímico é ABbCABbCCDdEE. Naturalmente aparecem diferenças quanto à posição das palavras ou alterações na sequência vocálica. Na primeira estrofe, as palavras finais: *Aspro-petra-impetra-cruda-diaspro-arretra-faretra-ignuda-chiuda-mortali-ali-arme-atarme* são traduzidas em português por: áspero-pedra-impetra-crua-diaspo-ro-alerta-certa-nua-sua-livra-vibra-arma--alarma, com rimas irregulares.

Haroldo mantém as rimas internas (seta/certa por *faretra e saetta*) que, segundo ele, foram muito utilizadas por Guido Cavalcanti, mestre de Dante. No último verso, o tradutor "interpreta" a semântica do original para manter o esquema rímico ("*si ch'io non so da lei né posso atarme*" – "dela não sei, inútil dar alarma", que seria aproximadamente: nem posso me defender).

Na segunda estrofe, o tradutor acrescenta uma nota "contemporânea" no primeiro verso: *Non trovo scudo ch'elle no mi spezzi* (não encontro escudo que ela não despedace) traduzido por : "Não acho escudo – tudo ela rebenta".

É de se notar que o esquema rímico não é o mesmo: Dante propõe 4 rimas em –onda, alterando a sequência de dísticos. Haroldo por seu lado mantém o esquema dos dísticos ou das rimas por pares (rebenta-atenta; esconda-onda, mas ponta e afronta modificando a consoante). Duas rimas parecem arrojadas: "roer-me" rimando com "temes" e "escama" com "esfaima" no último verso. Haroldo justifica sua escolha pela necessidade da rima interna: "temes" com "comer-me"...

No original italiano, os sete primeiros versos contêm rimas alternadas enquanto que os seis últimos (sextina) contêm dísticos, o que é respeitado pelo tradutor.

Na terceira estrofe, o tradutor propõe "onde outro olhar me cruza", no segundo verso para o italiano *di lei in parte ov'altri li occhi induca (*dela em parte outros olhos dirija*)*. Na mesma estrofe, o tradutor acrescenta a palavra "fera" para manter o esquema métrico e faz rimar "nela" com "fera"...

Na quarta estrofe, Haroldo propõe uma rima interna: "ameaça", no verso 1; "vida escassa", no verso dois. "Ameaça" é retomada por "um grito passa", verso 5.

Ainda nessa mesma estrofe, o verso "*fuggendo corre verso/io cor*..." é traduzido por "fugindo acode inverso/ao coração" (...) Verso 8: "*sotto il braccio manco*" (sob o braço esquerdo) é traduzido por "pela esquerda oposto" (que rima com o rosto).

Na estrofe 5, Dante propõe uma reversão da situação: é a dama que é prisioneira (como uma loba ou uma cadela "ladra"). No verso 6, o poeta se vinga do desdém da dama: "não serei piedoso nem cortês/ no meu brinquedo de urso"(...) puxando-lhe as tranças "vingando-me da fuga que me faz (...)"

Enfim na última estrofe (uma quintilha), o tradutor substitui a flecha "*saetta*" por uma "lança", para rima com "vingança".

Rime petrose – Dante Alighieri

Cosi nel mio parlar voglio esser aspro
com'è ne li atti questa bella petra,
la quale ognora impetra
maggior durezza e piú natura cruda,
e veste sua persona d'un diaspro
tal che per lui, o perch'ella s'arretra,
non esce di faretra
saetta che gia mai la colga ignuda;
ed ella ancide, e non val ch'om si chiuda
né si dilunghi da'colpi mortali,
che, com'avesser ali,
giungono altrui e spezzan ciascun'arme:
sí ch'io non so da lei né posso atarme.

Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi
né loco che dal suo viso m'asconda:
ché, come fior di fronda,
cosí de la mia mente tien la cima.
Cotanto del mio mal par che si prezzi
quanto legno di mar che non lieva onda;
e 'l peso che m'affonda
è tal che non potrebbe adequar rima.
Ahi angosciosa e dispietata lima
che sordamente la mia vita scemi,
perché non ti ritemi
sí di rodermi il core a scorza a scorza
com'io di dire altrui chi ti dà forza ?

Chè piú mi trema il cor qualora io penso
di lei in parte ov'altri li occhi induca,
per tema non traluca
lo mio penser di fuor sí che si scopra,
ch'io non fo de la morte, che ogni senso
co li denti d'Amor già mi manduca:
cio è che 'l pensier bruca
la lor vertú, si che n'allenta l'opra.
E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra
con quella spada ond'elli ancise Dido,
Amore, a cui io grido
merzé chiamando, e umilmente il priego;
ed el d'ogni merzé per messo al niego.

Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida
la debole mia vita, esto perverso,
che disteso a riverso
mi tiene in terra d'ogni guizo stanco
allor mi surgon ne la mente strida;
e 'l sangue, ch è per le vene disperso,
fuggendo corre verso
lo cor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco.
Elli mi fiede sotto il braccio manco
sí forte che 'l dolor nel cor rimbalza;
allor dico: « S'elli alza
un'altra volta, Morte m'avrà chiuso
prima che 'l colpo sia disceso giuso ».

Cosí vedess' io lui fender per mezzo
lo core a la crudele che 'l mio squatra;
poi non mi sarebb'atra
la morte, ov'io per sua bellezza corro:
ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo
questa scherana micidiale e latra.
Omè, perché non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro ?
chè tosto griderei : « Io vi socorro »;
e fare 'l volentier, si come quelli
che ne' biondi capelli
ch'Amor per consumarmi increspa e dora
metterei mano, e piacere'le allora.

S'io avessi le belle trecce prese,
Che fatte son per le scudiscio e ferza,
pigliandole ansi terza,
con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando scherza;
e se Amor me ne sferza,
io mi vendicherei di piú di mille.
Ancor ne li occhi, ond'escon le faville
che m'infiammano il cor, ch'io porto anciso,
guarderei presso e fiso,
per vendicar lo fuggir che mi face;
e poi le renderei con amor pace.

Canzon, vattene dritto a quella donna
che m'ha ferito il core e che m'invola

quello ond'io ho piú gola,
e dàlle per lo cor d'una saetta :
ché bell'onor s'acquista in far vendetta.

Rimas pedrosas – transcriação de Haroldo de Campos (1968)

Quisera no meu canto ser tão áspero
como é nos atos esta bela pedra,
que a tôda hora impetra
maior dureza e essência ainda mais crua,
e veste sua pessoa dum diásporo
tal que por ele, ou pela esquiva alerta,
seta nenhuma certa
saindo dos carcás a colhe nua;
e ela mata, e dos golpes dessa sua
mira mortal ninguém se guarda ou livra,
com asas ela os vibra,
atinge a todos, rompe qualquer arma;
dela não sei, inútil dar alarma.

Não acho escudo – tudo ela rebenta –
nem sítio que do seu olhar me esconda;
que, como flor na ponta,
assim da minha mente está por cima.
Tão pouco do meu mal parece atenta,
como o barco do mar que não faz onda;
e o peso que me afronta
é tal que não lhe posso encontrar rima.
Ó angustiante, despiedosa lima
que surdamente a vida vens roer-me,
então por que não temes
comer-me o coração escama a escama
como eu temo nomear a quem te esfaima?

Treme o meu coração sempre que nela
penso em recinto onde outro olhar me cruza,
pois teme que transluza
o pensamento como que por fora,
mais do que à morte, que os sentidos fera
com os dentes de Amor já me mastiga:
à mente me castiga
e pouco a pouco as obras lhe dessora.
E me jogou por terra, e brande agora
a mesma espada que matou a Dido,
Amor , com quem eu lido;
clamo: "mercê!", suplico humildemente;
e ele a toda mercê indiferente.

Ele ergue a mão de vez em quando, ameaça
a minha vida escassa, este perverso,
que estendido e reverso
me tem por terra, sem mover do pôsto:
agora pela mente um grito passa;
e o sangue que nas veias vai disperso
fugindo acode inverso
ao coração que o chama; branco o rosto.
Ele me fere, pela esquerda oposto,
e a dor no coração ricocheteia
tanto, que se ele alteia
outra vez e se abate, Morte um termo
achará que me poupe ao golpe extremo.

Quisera vê-lo assim fender no centro
o coração à cruel que me maltrata;
não me seria atra
a morte, aonde por sua beleza corro:
que tanto fere ao sol como ao relento
esta facínora homicida e ladra,
ai !, que por mim não ladra,
como eu na cova ardente em quem me torro;
então eu gritaria: "Vos socorro",
e de bom grado, como vou dizê-lo :
no seu louro cabelo
que Amor para punir-me encrespa e doura
lançara a mão, bem recebido fôra.

Se eu lhe apanhar as tranças uma vez,
que foram para mim chibata e açoite,
irei até de noite
a contar da hora terça, matinal;
e não serei piedoso nem cortês
no meu brinquedo de urso; e que se afoite
Amor, e que me açoite,
mil golpes lhe reservo eu afinal.
E rente de seus olhos, o fanal
que abrasa o coração que eu trago morto,`
me fixarei absorto,
vingando-me da fuga que me faz;
até lhe devolver amor e paz.

Canção, parte certeira àquela dama
que me feriu no peito e que me anula
onde eu ponho mais gula,`
vara-lhe o coração feito uma lança:
alto prêmio se colhe na vingança.

A dama tem o coração de pedra, o poeta descreve a dureza de seu coração, que rechaça as tentativas do amante. As comparações vão da pedra, indiferente, às ondas do mar que ignoram o barco que o navega. Os verbos de ação da malvada vão de "mastigar", "jogar", "ferir", "matar", que fazem o poeta perder as rimas.

A única vingança que ele pode imaginar é a de fender-lhe o coração, puxar-lhe as tranças tal um urso ferido e é nesse intuito que o poeta pede ao poema que consiga atingir o coração da amada.

[6]Haroldo de Campos mantém a beleza pétrea do poema ao mesmo tempo que propõe um novo poema. O transcriador obtém, por meio dessas transformações, um poema novo em português moderno. As *Rimas pedrosas* ressurgem assim renovadas pela mão, não do urso, mas do gênio do tradutor.

Notas

1 CAMPOS, Haroldo de., "Da tradução como criação e como critica". In: *Metalinguagem & Outras Metas*. S. P., Perspectiva, 1992 (4a ed.), p. 31- 48.

2 CAMPOS, Haroldo de., "Petrografia dantesca". In: *Traduzir & Trovar*. Edições Papyrus, 1968, p. 61.

3 Idem.

4 Diz-se da rima "hyrsuta" (provençal), aquela cuja sonoridade é ruidosa, explosiva, seca e que se opõe às grandes sonoridades suaves.

5 (HC, p. 63)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como critica". In: *Metalinguagem & Outras Metas*. Perspectiva, 1992 (4a ed.), p. 31- 48.

O PARAÍSO

DE HAROLDO DE CAMPOS: DANTE

Manuele Masini

"Hospitalidade linguística portanto, em que o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em sua casa, na sua própria morada de acolhimento, a palavra do estrangeiro." Paul Ricoeur

É difícil, como italiano, falar de Haroldo de Campos e do seu papel como tradutor (e tradutor de Dante), na sua "casa". A minha contribuição será então no sentido de realçar esta relação entre as casas que nós partilhamos e que, no meu caso, são pelo menos três: Itália, Portugal e Brasil. A citação de Ricoeur move-se justamente no mesmo sentido: a hospitalidade, o hospedar de quem recebe e de quem é recebido. Um hospedar que se dá a vários níveis e que se reverte e projeta no texto: Haroldo de Campos acolhe a ideia que foi de Ezra Pound, o "*make it new*", o refazer que desde a simples tradução interlinear leva, por degraus que sobem através de uma espécie de ascese textual, à ideia de transcriação, que foi de Haroldo de Campos. Gesto tradutório que se integra num gesto poético mais abrangente que, como já o tinha sido em Ezra Pound, envolve a criação, a tradução/transcriação, a crítica e a hermenêutica do texto e, num sentido mais amplo, a história da poesia como história (única possível) do ser humano, história (e poética) da(s) amizade(s), e de uma amizade maior. Não é por acaso que Haroldo de Campos dedica tanto espaço, no seu *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, à relação do poeta toscano com Cavalcanti e Guinizzelli, oferecendo também uma transcriação dos poemas seus que de alguma maneira fundam o movimento do *Dolce Stil Nuovo* e, com ele, uma ideia de poética da amizade que é vivida também através da prática intertextual. Este "responder pelas rimas" ("*rispondere per le rime*" que, em italiano, e com o parecido "*fare il verso*" - fazer o verso de alguém – deu lugar a duas frases idiomáticas, traduzíveis em português por "responder tim tim por tim tim" e "imitar"), este imitar o verso, para recriá-lo, chega a ser a única maneira sensata de ainda fazer poesia e fazer história da literatura, sempre com uma visão retroativa e criativa em relação aos textos convocados, e que toca quer a tradução poética, quer as mesmas práticas e teoria poéticas, quer o ensaio, todos textos que funcionam como partes integradas num mesmo macrotexto. Horizonte que, como vimos, é o de Ezra Pound, mas que, em português, foi partilhado e defendido por Fernando Pessoa, que chega a fazer coincidir a prática da tradução e do ensaio com mais uma vertente da heteronímia, no sentido de construir um macrotexto em que os outros (e o *outro-de-mim*) colaboram em sinfonia, sejam eles amigos e contemporâneos, sejam autores recuperados numa revisão análoga à dos irmãos Campos (Sousândrade, Pedro Kilkerry...), sejam, enfim, os próprios heterônimos. Tudo conflui numa enciclopédia, ou suma, que tende a representar (i.e.: presentar novamente) um núcleo de signos e um sistema de referências. Fernando Pessoa chegará a dizer de si e da sua poesia: *sou uma antologia*.

Desde perspectivas muito parecidas movem-se Haroldo e Augusto de Campos. Perspectivas que eles partilham (sabendo-o ou não sabendo-o) com gerações de poetas portugueses e italianos muito próximas: cito apenas o *Grupo 63*, na Itália, (e penso nas transcriações do poeta Eduardo Sanguineti, bem conhecido pelos irmãos Campos, e, sobretudo, na sua magnífica transcriação do *De Rerum Natura*, de Lucrécio) e, em Portugal, uma série de nomes que, embora não pertençam a um verdadeiro grupo, viveram os mesmos horizontes poéticos: Herberto Helder é o exemplo talvez mais conhecido desta in/corporação do texto alheio no texto próprio, mas há mais exemplos que vale a pena citar, como o de Fiama Hasse Pais Brandão (que falou da tradução e da escrita, estratigráficas, como um amor/paixão pelo texto: memorável a sua tradução do *Cântico dos Cânticos*), o do António Barahona (que chegou a escrever "cartas" aos autores traduzidos, vivos ou não, confirmando a ideia da poética da amizade: imprescindíveis às suas traduções da *Fedra*, de Racine, e de *A Guerra Santa*, de René Daumal, e às introduções a estas obras, em que enfoca a teoria da tradução que as informa), e, finalmente, o exemplo de Luiza Neto Jorge, cuja atividade tradutória foi surpreendente, e que falou mesmo em metempsicose, em relação ao gesto da tradução. Em todos os casos citados, sempre influenciados pelas teorias dos irmãos Campos, trata-se de falar da terceira voz do texto – a voz do outro-que-sou-eu, ainda para referirmo-nos a Pessoa – que é conceito que, através de Derrida, mas vindo de Walter Benjamin, é adotato por todos os autores citados. A obra tradutória de Haroldo e Augusto de Campos é um exemplo maior desta visão, diria, holística do gesto da tradução, que Augusto encarna com o seu trabalho sobre a poesia provençal, e que Haroldo abraça ao traduzir a poesia italiana medieval, mas sobretudo Dante. Nos dois casos, marco autêntico da tradução dessas duas tradições a qualquer outra língua, e marco também da tradução como prática poética. Aceitar a afirmação de Cesare Segre, um dos maiores filólogos do século XX, e ver na transcriação dos *6 Cantos do Paraíso*, de Haroldo, a melhor versão nunca lida em qualquer outro idioma não

será por isso mera citação superficial de uma autoridade, e tal é comprovado com a simples comparação com a tradução do poeta português Vasco Graça Moura, que, muito embora de qualidade, é formulada desde outro horizonte e num plano certamente menos ambicioso. À tradução de Haroldo de Campos, em línguas ibéricas, só me permito aproximar a do *Purgatório*, de Sophia de Mello Breyner Andreses, e a tradução integral da *Comédia* em castelhano, do poeta espanhol Ángel Crespo. O mesmo poderíamos afirmar em relação à tradução exemplar que Augusto nos oferece da poesia provençal e, sobretudo, da recriação da *sextina* de Arnaut Daniel (*Noigandres* é o nome do grupo e da revista com que o concretismo principia). A *sextina* é uma prova de estilo e de retórica (no melhor sentido da palavra), modelo para futuros desenvolvimentos e ponto de partida de Haroldo, fato bem evidente no seu acertadíssimo ensaio "Petrografia Dantesca", de 1968, em que por um lado evidencia o seu interesse privilegiado por um especial "realismo" que as *Rimas Pétreas* (*Rime Petrose*) inauguram (já perto da *Comédia*) e que é um realismo outro bem próximo às poéticas do concretismo, e, por outro lado, como ele diz, porque as *Rimas* instauram uma linguagem que vai dos provençais até Dante, passando "pelos Guidos" (Guinizzelli e Cavalcanti). Dante refere-se a Arnaut Daniel no *De Vulgari Eloquentia* e encena o encontro com Arnaut, no *Purgatório*, deixando falar o poeta na sua língua:

> (...) "Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan; / consiros vei la passada folor,/ e vei jausen lo joi qu'esper, denan./ Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida al som de l'escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor!" (Purg., XXVI, 140-147)
> (...) "Eu sou Arnaut, que chora e vai cantando;/ magoado vejo a passada folia,/ e regojizando a alegria que espera adiante./ Ora vos peço, por esse valor/ que vos guia no topo da escada,/ que te lembres, a seu tempo, da minha dor!" (tr. nossa[1])

Este motivo está presente no "Canto XX" de Pound, onde o poeta também partilha, como em toda a sua obra, o plurilinguismo da *Comédia* de Dante, levado às suas consequência extremas, fato que mais uma vez confirma a vontade de hospedar, por vezes recriando, por vezes transcriando, por vezes citando, a obra dos (nós-)outros:

> Sound slender, quasi tinnula,
> Ligur' aoide: Si no'us vei, Domna don plus mi cal,
> Negus vezer mon bel pensar no val.
> (...)
> "Yes, Doctor, what do they mean by noigandres?"
> And he said: "Noigandres! NOIgandres!
> You Know for seex mon's of my life
> Effery night when I go to bett, I say to myself:
> Noigandres, eh, noigandres,
> Now what the DEFIL can that mean!"

Onde ao inglês do poeta, ao provençal e ao latim (homenagem a Propércio e Ovídio), se junta o marcado acento alemão do professor Levy, consultado por Pound acerca do misterioso significado da palavra *noigandres*. De resto, em *Purgatório XXVI* é Guinizzelli a introduzir Arnaut Daniel a Dante, definindo-o o melhor dos provençais, com o famoso verso "fu miglior fabbro del parlar materno" (117), frase que T.S. Eliot repete, aplicando-a a Ezra Pound, no seu *The Waste Land*. Sinais de uma vontade de inscrição numa tradição (note-se que a sextina, revisitada por Dante, terá uma longa tradição que, em português, será a de, pelo menos, Bernardim Ribeiro e Camões), que Haroldo de Campos pratica como os seus pares Dante e Ezra Pound tinham praticado. Esta construção de uma *enciclopédia*[2] ou de uma *antologia*, sempre viva e móvel, das vozes comunicantes (na definição de Herberto Helder), é, para além do pouco ou nada que a historiografia literária pode hoje em dia dizer, não um gesto erudito mas, muito pelo contrário, a única possibilidade de manter viva a tradição da poesia, como gesto criador que continuamente (e pela metalinguagem) se redefine ou reinventa, em movimento perpétuo, para além de fundar uma tal linhagem de relações entre autores que nos remete necessariamente à ideia de *superação* que era de Pessoa e que o próprio Pessoa bebia em Hegel e Nietzsche. Não se trata de fazer melhor, trata-se de continuamente ir além e renovar a mesma tradição. Trata-se, no fundo, de um movimento ascendente, ou mesmo de uma ascese, contínua busca de um ponto que é impossível alcançar, se não em movimento, e *leitmotiv*, em definitiva, da própria *Comédia* de Dante.

Para retomar e continuar no intuito inicial, vale a pena referirmo-nos a alguns trechos em que Dante define a sua poética da amizade (amizade na poesia, coeva ou passada), do amor e do "entendimento" pelo amor:

nas *Rimas* (*Rime LII*):

> Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
> fossimo presi per incantamento
> e messi in un vasel, ch'ad ogni vento
> per mare andasse al voler vostro e mio;
> sì che fortuna od altro tempo rio
> non ci potesse dare impedimento,
> anzi, vivendo sempre in un talento,
> di stare insieme crescesse 'l disio.
>
> (...)
> e quivi ragionar sempre d'amore,
> e ciascuna di lor fosse contenta,
> sì come i' credo che saremmo noi.
>
> ***
>
> Guido, quisera eu que tu, Lapo e eu
> fôssemos tomados por encantamento
> e num navio metidos, que a cada vento
> por mar navegasse ao sabor vosso e meu;
>
> que má fortuna ou outro tempo réu
> nunca pudessem ser de impedimento,
> e que antes, vivendo num mesmo talento,
> de estarmos juntos crescesse o desejo.
>
> (...)
> e ali falarmos sempre de amor,
> e que todas elas fossem felizes, [fala das respectivas mulheres amadas]
> assim como acho seríamos nós.
> [tr. nossa]

Na canção da *Vida Nova* "Donne ch'avete intelletto d'amore [Mulheres que tendes entendimento de amor]", o poeta reincide no conceito de inteligência ou entendimento do/pelo amor, amor que, mesmo sendo terreno, tem sempre um movimento ascendente, que os versos da *Comédia* "O voi ch'avete li'ntelletti sani,/ mirate la dottrina che s'asconde/ sotto 'l velame de li versi strani. [Ó vos que tendes os inteletos sãos,/ olhai para a doutrina que se esconde/ sob o véu desses versos estranhos]" (*Inferno IX*, 61-63) confirmam, acrescentando a este saber pelo amor (mais propriamente, dos

"Fiéis de Amor"), a dimensão alegórica ou até esotérica que certamente não pôde escapar a Haroldo de Campos[3].

Mas é em *Inferno IV*, 79-102 que a problemática até aqui traçada encontra a sua mais clara afirmação poética:

Intanto voce fu per me udita:
"Onorate l'altissimo poeta:
l'ombra sua torna, ch'era dipartita".

Poi che la voce fu restata e queta,
vidi quattro grand'ombre a noi venire:
sembianz'avevan né trista né lieta.

Lo buon maestro cominciò a dire:
"Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:

quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

(...)

Così vid'i' adunar la bella scola
di quel segnor de l'altissimo canto
che sovra li altri com'aquila vola.

(...)

e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.

***

Eis que uma voz foi por mim ouvida:
"Todos honrai o altíssimo poeta!
a sombra sua torna, que antes era partida".

Quando a voz parou e ficou quieta,
eu vi quatro sombras até nós mover:
sua aparência não era triste nem leda.

E o bom mestre começou a dizer:
"Olha aquele com essa espada na mão,
que avança antes dos três como senhor.

É ele Homero, poeta soberano;
O outro é Orácio sátiro, que vem;
Ovídio é o terceiro, o último é Lucano.

(...)

Assim vi reunida a bela escola
desse senhor do altíssimo canto
que sobre os outros como águia voa.

(...)

e mais honra ainda, e assaz, me fariam,
quando assim me acolheram na sua turma,
e eu fui o sexto de uma tal sabedoria.
[tr. nossa]

Evidentemente, aqui Dante convoca simbolicamente os autores latinos que segue mais de perto (e deliberadamente cita e imita), mas, através da figura de Homero, de uma certa forma toda a tradição ocidental que conhece. Aqui Homero é mais símbolo ou personagem, já que Dante só podia ler sínteses em latim da sua obra que, na realidade, desconhecia. É apenas uma parte de toda uma enciclopédia de autores que são pouco a pouco relembrados na *Comédia*, e que confirmam, aliás, o programa teórico e a visão crítica do *De Vulgari Eloquentia,* nesse caso limitadamente à tradição em vulgar e nomeadamente em *romance*; mas não se trata só disso, pois o que mais nos interessa aqui é a voluntária inscrição de Dante nesta tradição, conforme uma clara ideia de *Translatio Studii.* A qual, aliás, é elevada, como transmissão de saberes e de toda uma tradição, ao nível daquela *Translatio Imperii* que a *Eneida*, instaurando a ideia da passagem de poder, cultura e tradição mediante a prossecução de uma civilização em outra (Eneias que de Tróia chega ao Lácio e funda as bases da futura civilização romana), "inventa" *a rebours,* assumindo-se como texto fundacional *a posteriori* dessa mesma civilização. De resto, trata-se de processos de reescrita muito frequentes na tradição ocidental, desde Homero: o cerne da questão parece ser não tanto ou não só, para oferecer um exemplo tópico, ou o exemplo dos exemplos, a gênese e a natureza originária da epopeia homérica (tão poligenética), mas sim, por um lado a sua recolha e fixação, por outro lado a sua inclusão numa biblioteca, e a conseguinte inserção num sistema literário ou num cânone bastante mais próximo do nosso, e essencialmente livresco. Operações que, na tradição clássica, parecem coincidir: no fundo conta a lenda que Pisístrato recolheu os livros que hoje compõem os poemas homéricos, e que estes livros eram, nomeadamente, o núcleo de uma biblioteca (o mesmo pode dizer-se da Bíblia, aliás neutro plural de βιβλίον - βιβλία). Há muitas questões que aqui se cruzam e que não é possível examinar detalhadamente, mas a que é imprescindível fazer referência: primeiro, "Homero" (como máscara, função, instância autoral, nome-símbolo de uma tradição inteira), poderia não ser mais do que o editor de toda essa tradição oral estratificada. Segundo, esse editor, ele próprio investido de uma instância autoral, é garantia da conservação de um patrimônio imaterial, que muito tem a ver com o problema dos suportes e da sua perecibilidade, que é um dos problemas da filologia. Já o segundo modelo por excelência da classicidade, a *Eneida*, foi concebida por um único autor, mas na tentativa de reproduzir esse modelo-não-modelo (por ser a sua gênese tão distinta), e nele se inscrever, faz dele uma espécie de enxerto.

Um dos momentos mais interessantes a este respeito, nas duas tradições, é a chamada catábase, ou descida (aos infernos), que tem justamente a função de reatar o passado ancestral à ação presente, e, se quisermos, a um tempo mítico (e a suma das tradições gregas, mas também itálicas, na *Eneida*) com um tempo atual (a época de Augusto, neste caso), convertendo a operação num ato (literário) de fundação de uma civilização, e, também, de um poder. Dante eleva este gesto, também na senda de uma tradição medieval, a das viagens ao "além-mundo", gesto metafísico e teológico, incluíndo-o numa ascese. Já Camões, o maior herdeiro de Virgílio do seu tempo, opta pela fusão da dimensão histórico-mítica (e propriamente épica) da *Eneida*, com a dimensão metafísica (tocada pela estética do sublime), inventando o que, porventura, será o episódio mais lido e comentado do poema, o da *Ilha dos Amores*. E, na nossa contemporaneidade, é Ezra Pound, abrindo os seus *Cantos* com a tradução livre da catábase da *Odisseia* a partir de uma tradução latina da mesma, de Andreas Divus (filtrando um filtro, em suma), a instalar-se novamente nessa "fieira", teorizando, ainda com Dante, e com Vico, a intersecção de planos: o plano de uma história mítica, universal, profética se quisermos; o plano da grande história de que somos filhos, e, finalmente, o plano da história cotidiana. Ao encontro dos parentes-antepassados e do seu legado:

And then went down to the ship,
Set keel to breakers, forth on the godly seas, and
We set up mast and sail on that swart ship,
Bore sheep aboard her, and our bodies also
Heavy with weeping, and winds from sternward
Bore us out onward with bellying canvas,
Circe's this craft, the trim-coifed goddess.
Then sat we amidships, wind jamming the tiller,
Thus with stretched sail, we went over sea till day's end.
Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean,
Came we then to the bounds of deepest water,
To the Kimmerian lands, and peopled cities
Covered with close-webbed mist, unpierced ever
With glitter of sun-rays
Nor with stars stretched, nor looking back from heaven
Swartest night stretched over wretched men there.
The ocean flowing backward, came we then to the place
Aforesaid by Circe. (...)

E se o seu companheiro Eliot, no seu magnífico *Quatro Quartetos*, escrevia: "Time present and time past/ Are both perhaps present in time future/ And time future contained in time past./ If all time is eternally present/ All time is unredeemable", estamos evidentemente em presença (ou re-presentação) de uma fusão dos planos temporais, em função daquela contemporaneidade de tudo (no plano imanente), ou eternização (no plano trascendente) a que, por outras vias, chegará também Deleuze na sua leitura de Bergson, anunciando o famoso *rizoma*[4]. E é esta fieira que, da melhor forma (e como poucos outros autores da segunda metade do século XX), Haroldo de Campos prossegue. Na sua enciclopédia , como já dissemos, une as referências mais comuns (a caminho desses lugares comuns aqui totalmente fecundos: Homero, Virgílio – embora menos –, Dante – com os provençais –, Camões, Pound) às mais ousadas, e brasileiras, entre as quais citaremos ao menos Sousândrade e Odorico Mendes (pelo seu trabalho pioneiro de transcriador dos poemas homéricos), mais próximos ao tipo de textualidade de que estamos falando.

Existem muitos exemplos deste tipo de operação (reoperação) textual que Haroldo nos deixou, e, já na sua escrita pessoal, não podemos esquecer o seu *Finismundo – a última viagem*, e o também eloquente *A Máquina do Mundo Repensada*, cujo título (outra vez a reiteração do *ritornello*) tão camoniano (e lucreciano ao mesmo tempo) é já um marco, e onde convoca a tradição clássica, Dante (não apenas explicitamente no começo: "quisera como dante em via estreita", mas também ao longo do poema, pela estruturação numerológica da composição e pelo uso da "terzina"), Camões, a física moderna (Galileu, Newton), a contemporânea (Einstein), e ainda a poesia que, na contemporaneidade partilhada, mais seria capaz de hospedar essa nova visão cosmológica (como a de Dante ou a de Camões já o tinham feito no seu tempo): "mallarmé/ sabia (seu coetâneo) que ao azar/ jamais abolirá *un coup de dés*/ vendo a constelação a desenhar-se (...)"; citação que aliás ainda nos remete para uma leitura amada pelo Haroldo: Gilles Deleuze, outra vez. Mas a máquina do mundo é também essa máquina do Drummond, terceiro convidado de honra (com Dante e Camões), agora brasileiro, do poema do Haroldo. Máquina em que, mais uma vez, o alfabeto do céu e os sinais da terra constroem a sua escrita infinda em correspondências plenas. Quer a escrita, quer a transcriação, são, repetimos, reescritas da tradição e, portanto, ao mesmo tempo, com o ensaísmo propriamente dito, gesto crítico, e talvez a única maneira possível, com as famosas revisões, de se fazer uma "história da poesia". Tanto que, reincidindo, a revisão da literatura brasileira, o repensar-se da teoria e da prática tradutórias (por exemplo com ensaios sobre Poe/Pessoa/Machado de Assis; sobre Hölderlin e a Antígona; sobre as suas próprias traduções, comentadas, de Píndaro ou de Homero...), e o inscrever-se no fluxo (e em "O nexo o nexo o nexo o nexo o nex" com que fecha a sua *Máquina do Mundo*), com uma criação própria, são, todos e tudo, finalmente, poesia[5]. Esta literatura será, portanto, o lugar terceiro de benjaminiana memória, lugar do testemunho, voz de sombras, voz de quem morre, voz de metempsicose, estratigrafia – estratégia evidente, aliás, essa da leitura estratigráfica de traduções de terceiros, na sua tradução de Homero[6], e menos, pelo que pude comprovar nas edições usadas pelo autor, na da *Comédia* de Dante. E o aprofundado conhecimento do texto e do trabalho da linguagem de Homero e de Dante encontrarão um paralelo (como aconteceu tabém com os poetas italianos da chamada neovanguarda – o *Grupo 63* – o com os portugueses da *Poesia 61* e da *Po.Ex*) com a experimentação poética do concretismo. Em definitivo estamos também tratando da tão brasílica antropofagia, muito embora não haja aqui espaço suficiente para tratar da específica relação de Haroldo de Campos com esta outra estética nacional.

Mas voltando à sua relação direta com Dante, e ao meu trabalho de pesquisa não tanto e não só na obra de Haroldo, mas também no seu acervo, à procura de marginálias nos livros de e sobre Dante que no acervo tão cuidadosamente se guardam, devo dizer que o que mais pode ter interessado ao nosso poeta é justamente a experimentação da linguagem, e a ideia de escrita como estrutura, ou mesmo os elementos estruturantes da obra, como, eles próprios, "elementos traduzíveis": a já citada numerologia dantesca, "repensada" na sua *Máquina do Mundo*, onde terão tido influências também aquelas medidas mínimas da poesia tão frequentes na poesia oriental que cultivou, e que um crítico da envergadura de Stephen Reckert chamou de "lira mínima", estudando-as tanto na poesia oriental como nas cantigas galego-portuguesas o na quadra popular. As alegorias, o fundo esotérico da obra dantesca, a sua macroestrutura, a inovação da linguagem e, finalmente, o uso de emblemas[7], conforme a sua própria poética, terão sido outros elementos caros a Haroldo, mais ainda do fundo realista/expressionista do *Inferno*, e dos seus episódios mais isolados, que foram também os mais lidos e amados pelo público, justamente pela maior facilidade de compreensão e análise. Daí a sua preferência pelo *Paraíso*, de que traduziu, como poucos outros conseguiram fazer desde o mesmo plano de ambição, os famosos seis cantos.

Para concluir, e propor uma brevíssima leitura comparada de original e

tradução, queríamos antes notar como os cantos I e XXXI do *Paraíso* sejam especialmente significativos como conclusão do que fomos afirmando até agora. No limiar da última etapa da sua ascese, que é ao mesmo tempo poética (no plano da linguagem) e metafísica, Dante avisa o leitor da dificuldade, que é, paralelamente, de linguagem e de entendimento, a que terá de se submeter, aconselhando-o a deixar a empresa caso não tenha a disposição e a preparação necessárias. Serão agora a inteligência (Minerva) e, se quisermos, a poesia (Apolo) a dar forças ao poeta e ao seu leitor para a prossecução da viagem. É, no fundo, esta dificuldade necessária que Haroldo de Campos sempre partilhou na sua própria poética, dificuldade maior porque inscrita num plano ao mesmo tempo metafísico e místico: de uma razão que alcança até onde alcança, e de uma linguagem que quer ultrapassar este limite para tentar justamente o que Dante nega ou finge que nega. "Transumanar significar per verba / non si porìa; però l'essemplo basti / a cui esperienza grazia serba", afirma nos versos 70-73 de *Paraíso* I, assim traduzidos por Haroldo de Campos: "Transumanar, significar *per verba* / não saberia; a quem o exemplo baste,/ a graça há de provar quanto ele averba". E toda a grande poesia é esta tensão para o transumano, para o ir além, para o excesso do limite terreno. Então no começo de *Paraíso II*, com a tradução de Haroldo:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,

tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.

Voialtri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan de li angeli, del quale
vivesi qui ma non sen vien satollo,

metter potete ben per l'alto sale
vostro navigio, servando mio solco
dinanzi a l'acqua che ritorna equale.
(*Paradiso*, II, 1-15)

***

Ó vós que em barca pequenina e lassa,
por amor de escutar, me haveis seguido
a nau cantante que desonda e passa,

volveis sem mais ao porto conhecido:
p mar é alto, basta de porfia,
pois me perdendo, vos tereis perdido.

À água que eu tomo não se desafia;
Minerva inspira e me conduz Apolo,
e as Musas, descobrindo-me a Ursa-guia.

Vós outros, raros, vós, de altivo volo,
dos poucos que alimenta o pão divino
sem jamais saciar no térreo solo,
lançai-vos para além do mar salino,
velas plenas, seguros nessa esteira
que reflui do meu rasto cristalino.

Convite ao exceder dos limites que já Ulisses tinha prefigurado, mas com a condena (muito embora paralela à uma sincera admiração) de quem o fez apenas em nome da sabedoria e não de Deus. Convite que na nossa contemporaneidade é quase exclusivo da poesia, *lato sensu*. Já dizia Teixeira de Pascoaes, "a ciência desenha a onda, a poesia enche-a de água". É evidente que se trata de dois momento altíssimos da poesia da nossa tradição, e do momento tão alto em que ela tenta ultrapassar os limites da linguagem. Se atendermos com precisão às traduções de Haroldo de Campos, veremos como as famosas perdas e os danos da tradução, e as compensações tidas por necessárias, e de que muito se fala especialmente para a poesia (pela problemática da tradução da prosódia, das rimas, do ritmo, que geariam inevitáveis falhas), nem sempre se resolvem com os pequenos enganos e as fraquezas do tradutor. Elas, se envolverem uma reestruturação do texto que não se limite aos seus segmentos menores (como o verso), mas, sim, se fixem em unidades maiores e estruturais (estrofe, conjunto de estrofes...), podem-se jogar também ao nível da relação complexa entre signos, e da sua significação mais profunda e superior, *ulterior*. Foi este o desafio, o objetivo alcançado por Haroldo de Campos:

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa;

ma l'altra, che volando vede e canta
la gloria di colui che la 'nnamora
e la bontà che la fece cotanta,

sì come schiera d'ape che s'infiora
una fïata e una si ritorna
là dove suo laboro s'insapora,

nel gran fior discendeva che s'addorna
di tante foglie, e quindi risaliva
là dove 'l süo amor sempre soggiorna.
(*Paradiso*, XXXI, 1-12)

***

A forma assim de uma cândida rosa
vi que assumia essa coorte santa
que no sangue de Cristo fez-se esposa;
e a outra, que a voar contempla e canta
a glória do alto bem que a enamora,
e a bondade que esparze graça tanta,

como enxame de abelhas que se enflora,
e sai da flor, e unindo-se retorna
para a lavra do mel que doura e odora,

descia à grande rosa que se adorna
de tanta pétala, e a seguir subia
ao pouso que o perétuo Amor exorna.

***

E assim Haroldo, com Dante, no *Paraíso*, tenta transumanar, *per verba*, "significando", com imagens sublimes, o encontro com o mistério da plenitude, da luz e da graça: sem palavras e com a necessidade das palavras da poesia, que nos faz prever (ou inventar) esse mesmo desejo de (regresso) à plenitude do silêncio, finalidade sem fim de toda a poesia humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOITANI, Piero. *L'Ombra di Ulisse*. Bologna: Il Mulino, 1992.

CRESPO, Ángel. "Notas para una Teoría de la Poesía Europea", nova edição. In: *El poeta y su invención*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2007.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

RELLA, Franco. *Pensare e Cantare la Morte*. Torino: Nino Aragno, 2004.

RICOEUR, Paul. *Sobre a Tradução* [título original: *Sur la Traduction*. Paris: Bayard, 2004], tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 2005.

--- *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

SEGRE, Cesare. *Fuori dal mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi, 1990.

SOUSA, Eudoro de. *Horizonte e Complementariedade*. Lisboa: IN-CM, 2002.

O PASSADO COMO **RELAMPEJA**

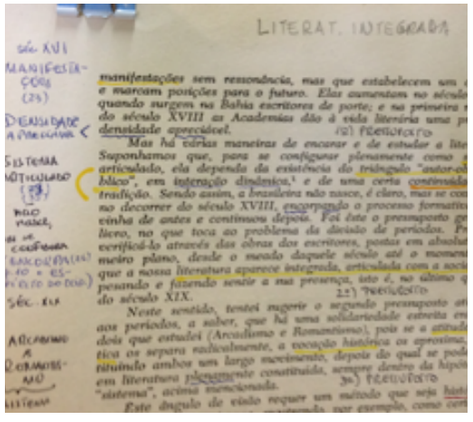
Alguns apontamentos sobre Haroldo leitor de Walter Benjamin

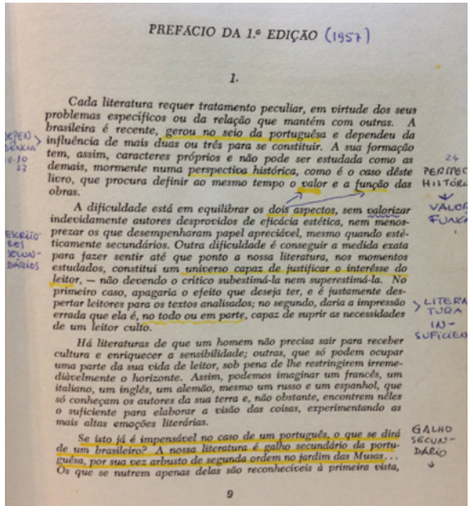
Diana Junkes

1. O material do acervo

O objetivo deste artigo é apresentar alguns resultados da pesquisa realizada no acervo haroldiano, em 2015, decorrentes de bolsa de pesquisa concedida pelo Centro de Referência Haroldo de Campos (Casa das Rosas – Espaço de Poesia e Literatura/Poiesis). O material, riquíssimo, ainda começa a ser explorado por estudiosos e interessados pela obra do poeta; além disso, certamente contribuirá para o avanço da pesquisa em literatura de um modo geral. O pensamento constelar de Haroldo de Campos e a envergadura de suas reflexões estão registrados em várias notas de leitura, entre grifos, rodapés, comentários, correspondências. Exemplo da diversidade do material é o amplamente anotado volume de *A formação da literatura brasileira* de Antonio Candido (1957), com registros instigantes que permitem rastrear a história da leitura desta obra por Haroldo e iluminam os caminhos para a compreensão dos argumentos apresentados por ele em *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, publicado em 1989 pela Fundação Casa de Jorge Amado e reeditado pela Iluminuras em 2011.

Vale a pena observar os critérios de anotação: grifos em amarelo e em esferográfica azul e/ou vermelha, anotações em caneta esferográfica preta e/ou azul, a seta em vermelho, as notas de rodapé com referências a outras leituras possíveis. Os escólios indicam leituras feitas em vários momentos, inclusive pela diferença de caligrafia de Haroldo. Outro critério bastante utilizado pelo poeta é a lista de anotações e comentários feitos na última página dos livros, provavelmente como forma de consulta para localização rápida de informações. Diante da voracidade do leitor, era preciso que localizasse com presteza dados que lhe valessem para a escrita de artigos e textos tradutórios. Veja-se o final do Volume I da obra de Candido mencionada:





PREFÁCIO DA 1.ª EDIÇÃO (1957)

1.

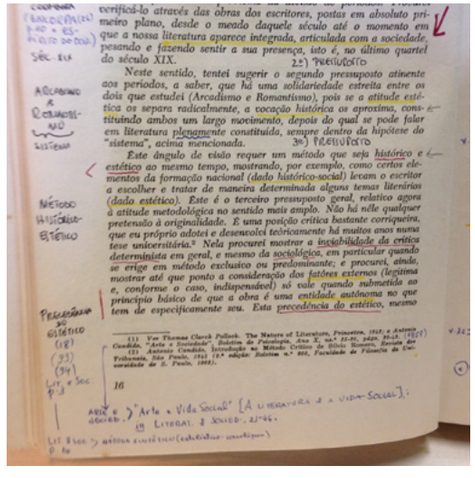
Cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras. A brasileira é recente, gerou no seio da portuguêsa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir. A sua formação tem, assim, caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais, mormente numa perspectiva histórica, como é o caso dêste livro, que procura definir ao mesmo tempo o valor e a função das obras.

A dificuldade está em equilibrar os dois aspectos, sem valorizar indevidamente autores desprovidos de eficácia estética, nem menosprezar os que desempenharam papel apreciável, mesmo quando esteticamente secundários. Outra dificuldade é conseguir a medida exata para fazer sentir até que ponto a nossa literatura, nos momentos estudados, constitui um universo capaz de justificar o interêsse do leitor, — não devendo o crítico subestimá-la nem superestimá-la. No primeiro caso, apagaria o efeito que deseja ter, e é justamente despertar leitores para os textos analisados; no segundo, daria a impressão errada que ela é, no todo ou em parte, capaz de suprir as necessidades de um leitor culto.

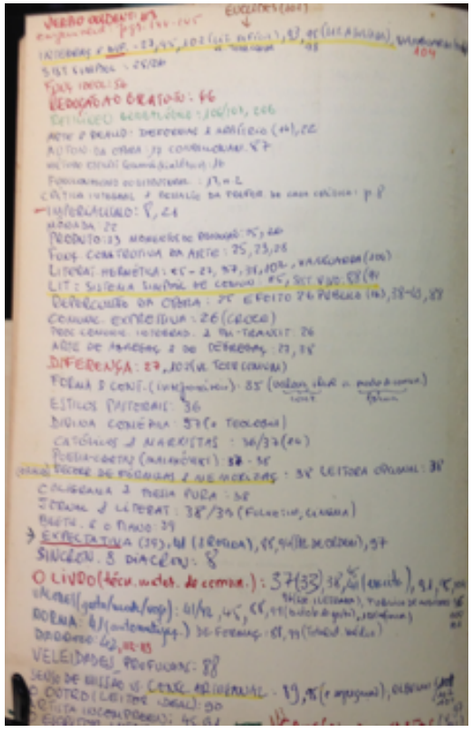
Há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer a sensibilidade; outras, que só podem ocupar uma parte da sua vida de leitor, sob pena de lhe restringirem tremendàvelmente o horizonte. Assim, podemos imaginar um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo e um espanhol, que só conheçam os autores da sua terra e, não obstante, encontrem nêles o suficiente para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias.

Se isto já é impensável no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro? A nossa literatura é galho secundário da portuguêsa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista,

9



Anotações de leitura feitas por Haroldo de Campos na primeira edição de *A formação da literatura brasileira*



Abarcar todo o material pesquisado nos limites deste artigo seria impossível; por isso, optei por fazer um recorte que, a meu ver, pode trazer nova luz à investigação da visão de história – não apenas literária que Haroldo adota. A pesquisa cuidadosa das anotações de leitura feitas por Haroldo de Campos, nas obras de Walter Benjamin ou sobre ele, em textos escritos em diferentes línguas, disponíveis em seu acervo, mostra que a fáustica relação haroldiana com séculos de história literária e o profícuo diálogo que ele estabeleceu com pensadores de outras áreas do conhecimento, de filósofos a físicos, registrado em forma de anotações de leitura, cartas e outras fontes disponíveis em sua biblioteca, guardam forte relação com o pensamento benjaminiano para além das questões do texto de juventude do filósofo alemão, "A tarefa do tradutor", amplamente estudadas pela fortuna crítica do poeta.

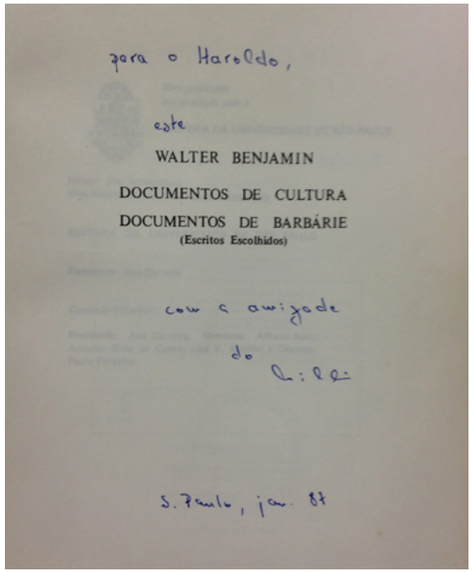
Esclareço ao leitor que se de um lado venho me dedicando ao estudo da obra haroldiana há quase doze anos, por outro lado, estou longe de ser uma profunda conhecedora da obra de Walter Benjamin; foi a leitura de Haroldo que me levou até ela e, portanto, o que apresento aqui é um *work in progress*, algumas imagens fulgurantes e, arriscaria dizer, marcadas de agoridade e utopia, pelo que inspira Haroldo e pelo que o momento que vivemos reivindica. A partir dessas anotações uma pesquisa de maior fôlego será desenvolvida.

O leitor da obra do poeta sabe que Haroldo propõe, na esteira benjaminiana, que à continuidade linear da história deve-se opor a ruptura; não se pode pensar a história sem considerar que outrora e agora se enlaçam para romper com as visões pré-estabelecidas, para isso, é preciso tomar partido, ou seja, nos termos do que Benjamin aponta nas "Treze Tarefas do Crítico": "Quem não é capaz de tomar partido deve calar" (BENJAMIN, 2000: 32). E o partido aqui não quer dizer simplesmente manifestar uma opinião, mas tomar partido frente aos dilemas históricos, frente à defesa da não cristalização de tradições e em defesa do "lado b" da história, em defesa daqueles que seja na vida social ou na história literária ficaram à margem.

2. Por uma história aberta

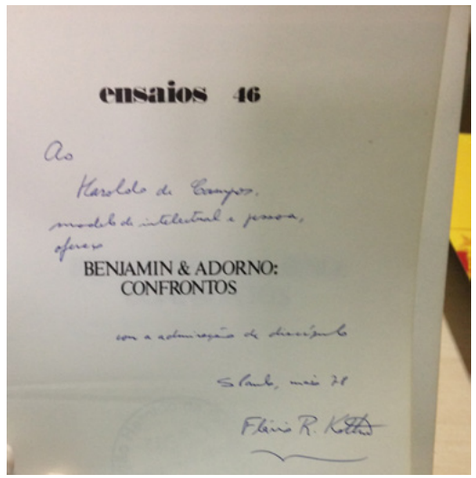
Sabe-se da importância dos poetas con-

cretos para a leitura de vários autores pelo público brasileiro, não apenas literários, como críticos também. Walter Benjamin é um desses autores que graças ao trabalho de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, a partir de meados dos anos 1960, pôde ser recebido pelo leitor do Brasil de modo mais amplo. Evidentemente, outros contribuíram para a chegada das ideias benjaminianas entre nós, mas sem dúvida os estudos dos poetas concretos, de modo geral e os de Haroldo de Campos, em particular, sobre a Tarefa do Tradutor, já apreensíveis em "Da tradução como criação e como crítica" (1962 [1992]) e, ainda, em "A palavra vermelha de Hölderlin" (1967 [1977]) são exemplos dessa contribuição que, aliás, é bastante investigada.
Para que se tenha dimensão da importância de Haroldo para a recepção do filósofo alemão, basta observar nas imagens destas páginas, os leitores benjaminianos formados pelo poeta, nas dedicatórias de livros em seu acervo.

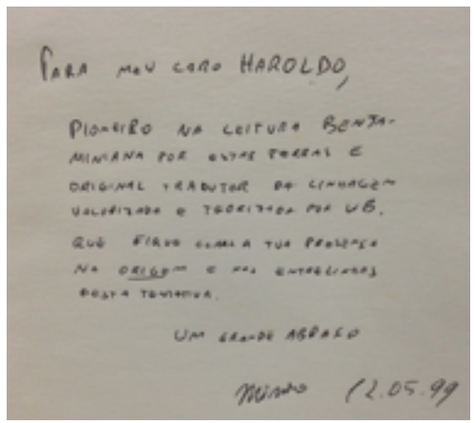

para o Haroldo,
este
WALTER BENJAMIN
DOCUMENTOS DE CULTURA
DOCUMENTOS DE BARBÁRIE
(Escritos Escolhidos)
com a amizade
do
S. Paulo, jan. 87

[1] Leia-se: "Para o Haroldo, com a amizade de Willi Bolle, São Paulo, junho,87".

Não vou aqui aprofundar as especificidades do diálogo. Além disso, afastando-me das análises mais usuais, voltadas para a presença das ideias de Benjamin na obra haroldiana pela via da tradução, que é muito importante, vou me ater, pelos limites de que disponho neste texto, à questão da história, que é menos abordada. Essa vertente me parece muito rica, tanto quanto aquela que se debruça sobre os estudos tradutórios, já que estes inserem-se, de um ou outro modo, na perspectiva histórica das reflexões de Benjamin.


ensaios 46
Ao
Haroldo de Campos,
modelo de intelectual e pessoa,
ofereço
BENJAMIN & ADORNO:
CONFRONTOS
com a admiração do discípulo
S. Paulo, maio 78
Flávio R. Kothe

Leia-se: "Ao Haroldo de Campos, modelo de intelectual e pessoa, ofereço [...] com a admiração do discípulo. São Paulo, maio 78, Flávio Kothe"


Para meu caro HAROLDO,
Pioneiro na leitura benjaminiana por estas terras e original tradutor da linhagem valorizada e teorizada por WB.
Que fique clara a tua presença na origem e nas entrelinhas desta tentativa.
Um grande abraço
Márcio 12.05.99

Dedicatória de Márcio Seligmann-Silva em: *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, romantismo e crítica literária*. Leia-se: "Para meu caro Haroldo, pioneiro na leitura benjaminiana por estas terras e original tradutor de linhagem valorizada e teorizada por WB. Que fique clara a tua presença na origem e nas entrelinhas desta tentativa. Um grande abraço, Márcio, 12/05/99."

Para isso, é importante pensar, então, a confluência dos pensamentos de Benjamin e Haroldo, a partir de algumas balizas. A primeira delas é entender a importância do passado tomado sob a perspectiva do presente, não como foi, mas como "relampeja", exatamente como propõe a Tese VI:

> A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido (...) Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo (BENJAMIN, 1996: 224)

Esse é um exemplo das relações de influência que podemos detectar, mas para além da influência, deve-se pensar na elaboração dos conceitos benjaminianos por Haroldo de Campos. Em Benjamin, a Tese IX é um momento privilegiado para que se pense essa relação. Diz Benjamin:

> Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1996: 226).

Da nona tese, algumas considerações são muito importantes. Sem mencionar a marca direta presente no poema "O anjo esquerdo da história", dedicado às vítimas de Eldorado dos Carajás, de 1996, há uma questão teórica implicada na leitura haroldiana desta tese. Em primeiro lugar, o anjo está situado no presente, isso é claro pelo texto, ou seja, é no agora, no *Jetzeit,* para usar o termo de Walter Benjamin, que o anjo da história se situa. Ele olha para as ruínas do passado e é massacrado pela ideia do progresso. Vale notar que Benjamin é bastante cético em relação à ideia do trem para o futuro, do devir como lugar utópico, para ele, é no presente, "é quando o outrora enlaça o agora" que a ação da história se afirma, como nova narrativa e novo relato. O presente, em sua fugacidade, é o lugar privilegiado da ação, ou, se quisermos, é onde se ancora a esperança e de onde se percebe a história não como fechamento e cristalização, mas como abertura. É patente a apropriação dessa visão por Haroldo de Campos no ensaio "Poesia e Modernidade: da morte do verso à constelação, o poema pós-utópico" (CAMPOS, 1997), por exemplo.

3. Walter Benjamin e a poética sincrônica

A leitura da tradição em Haroldo de Campos, como em Benjamin, conforme apontam seus críticos mais importantes,

não é melancólica, mas historicamente ativa – situada. Eu sustentaria que o poeta, ao tomar contato com Benjamin, encontra nomeadas várias de suas reflexões e a partir disso ele próprio as renomeia. No caso de Haroldo, pensando em termos da oposição freudiana entre luto e melancolia, ainda que a melancolia domine a temática de alguns poemas porque, como retorno ao passado, revela um objeto infinitamente perdido (isso vale para o *Lamento sobre o Lago de Nemi*, de 1949, e para a *A* Máquina do Mundo Repensada, de 2000, sem esquecer de *Finismundo,* de 1990), o movimento de leitura e os procedimentos de construção dos poemas e traduções são ativos e inventivos sempre, ou seja, o poeta vive o luto daquilo que perdeu, elabora-o e tenta avançar de modo a inventar a herança que vem do cânone [1](FREUD, 2013). Por isso, nem mesmo a pós-utopia é nostálgica, como atesta o poeta em entrevista concedida a Rodolfo Mata: "A utopia perde um pouco dessa ideia visionária de ficar projetando para o futuro aquilo que não pode realizar no presente (...) E eu não vejo essa operação como um nostálgico e eclético retorno ao passado". (CAMPOS, 1996)

Em Haroldo, percebo a leitura da tradição em muita afinidade com essa perspectiva. É possível sustentar a apropriação crítica da tradição sob dupla égide em Haroldo, de dois modos utópicos, mas em sentido diverso. O primeiro aspecto tem a ver com a utopia de vanguarda; o segundo, em mais afinidade com a utopia do presente benjaminiana, ou o que prefiro chamar de utopia fáustica, e que Haroldo denomina de pós-utopia, marcada da agoridade (TONETO, 2012).

De meu ponto de vista, ao lado do projeto de vanguarda, instaura-se um projeto pessoal da leitura da tradição. Esse projeto poético pessoal marca um desejo de ubiquidade, uma operação des-babelizante, até redentora, no sentido benjaminiano, que assevere o porvir. Sensível ao momento histórico vivido pelo país, já nos anos 1970, e ao aprofundamento da crise ideológica e política, Haroldo vê na intensificação da leitura da tradição e no passado meios para entender o presente, para agir criticamente sobre ele, mas ao mesmo tempo, e também em virtude dessa preocupação, instiga-o à revisão da historiografia literária brasileira, como possiblidade de mudança do presente: essa força é utópica porque crítica. É nessa chave que a leitura da obra de Benjamin passa a assumir grande relevância.

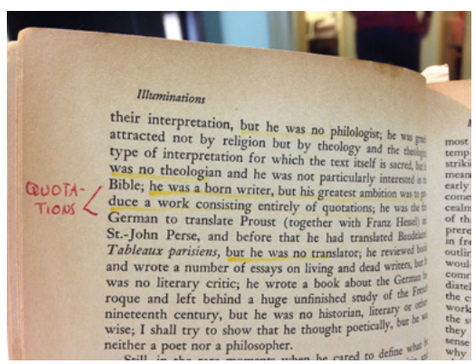
Penso que o que Haroldo denomina de pós-utopia está bem próximo de uma noção de utopia benjaminiana, distante do princípio-esperança de Bloch com sua orientação para o futuro, marcada, ao invés, pelo que ele mesmo chama de princípio-realidade, ou se quisermos, orientada pela ação interventora da arte, que não é engajada em seu discurso simplesmente – embora possa ser, mas que tem na forma a sua maior arma revolucionária, porque a forma é a denúncia, no presente de uma tradição que aceita apaziguar-se; pela forma toma corpo a ruptura que desafia o conformismo da tradição. Nesse sentido, fazer o novo é inventar formas do passado para livrar da tormenta o presente. Para Haroldo, enfim:

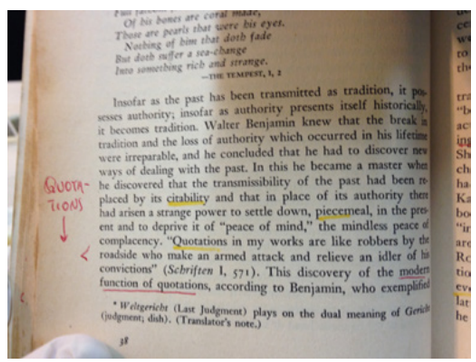
> A tradição é uma coisa aberta. (...) A vanguarda literária, tal como a compreendo, envolve uma interpretação crítica do legado da tradição, através de sua ótica integrada no presente e feito contemporâneo. Não artefato para museu (para a contemplação), mas objeto linguístico vivo, para uso produtivo imediato (para a ação). (CAMPOS, 1997)

A leitura desse excerto de Haroldo afina-se grandemente com as "Teses sobre a história". Em Benjamin, a história é aberta porque há sempre possiblidade de retomada de uma outra visada. Em termos freudianos, a retomada muitas vezes é original no sentido de que no momento de sua ocorrência não se tinha ideia do que acontecia e a rememoração, conceito chave para Benjamin, é que pode possibilitar que a imagem fulgurante apareça. Esse modo de ler o passado, pela perspectiva de Benjamin, também se viabiliza pelo uso das citações. Retomo-o a partir do prefácio de Hanna Arendt a *Iluminations*[2]*:*

> "(...) "Quotations in my work are like robbers by the roadside who make an armed attack and relieve an idler of his convictions" (Schiriften I, 571) (BENJAMIN *apud* ARENDT, p. 38)
>
> "(...) the destructive power of quotations was "the only one which still contains the hope that something from this period will survive – for no other reason than that it was torn out of it". (BENJAMIN, *apud* ARENDT, p.39)

Dessa perspectiva pode-se captar, ainda que com reservas, que à ideia benjaminiana de citações, Haroldo associa a antropofagia oswaldiana e o *make it new* poundiano. A proposição de um trabalho de citações por parte de Benjamin muito instigou Haroldo, a julgar pelas anotações de leitura feita em *Iluminations,* sobretudo no prefácio de Hanna Arendt à obra benjaminiana, como se pode ver nas imagens abaixo:





O que importa sublinhar é que, em Haroldo, a leitura do passado não perde o sentido político jamais, mas constela ao transpor para a poesia, para a tradução, igualmente devedoras das ideias benjaminianas, embora não apenas delas, a leitura do passado do ponto de vista do presente; nesse sentido, a atualização do passado, sua invenção, é sempre crítica – daí podermos falar em reelaboração de conceitos benjaminianos por parte de Haroldo. A citação, "arrancada" de um contexto em que cristaliza, ganha novo sentido, vem à luz de outro modo, como se, para usar uma ideia haroldiana, fosse uma "vivissecção implacável" no corpo da tradição, algo em afinidade, entre outros aspectos, com a plagiotropia e com a sincronia (CAMPOS, 2005).

De meu ponto de vista, Haroldo leu a tradição muito mais em um sentido de agoridade do que de projeção futura, mesmo antes da leitura benjaminiana e mesmo antes da pós-utopia, como diz em um texto de 1960, "Contexto de uma vanguarda": *A poesia concreta fala a língua do homem de hoje* (...). (CAMPOS, 1960[2007]: 211, grifos meus). Falar a

língua de hoje significa sincronizar tempos e espaços. A poética sincrônica, tal qual a concebe Haroldo não opera no vazio (...), mas está inserida na história: só pode assumi-la um homem datado e inscrito num dado tempo histórico, o presente. Daí também o estatuto relativo, pois, ao contrário do que se poderia imaginar, é o valor relativo, funcional, e não o eterno que preside a uma história literária (CAMPOS, 1977: 216)

Aqui me parece reside uma conexão muito interessante entre duas formas de pensamento que têm importância para Haroldo, a benjaminiana e a jakobsoniana. Ambas delineiam uma concepção do tempo histórico que influi grandemente no pensamento do poeta. Se a poesia é a flor que nasce na rua e fura o ódio é porque, para acompanharmos a leitura que proponho, suas raízes estão no outrora. Walter Benjamin diz: "assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história" (BENJAMIN, 1996: 224). E o que é o céu da história senão a poesia pós-utópica que entre açuladas sirenes reconstrói a fé na linguagem, na palavra, bebendo "um verso velho que o citrino verdecente acidula"?

Sim, quem não é capaz de tomar partido deve calar. Aprendi esta lição de Benjamin lendo Haroldo. Uma das formas de não calar é arrancar o passado de seu imobilismo, isso, sem dúvida é um incontestável projeto tanto da Poesia Concreta, quanto de Haroldo, em toda a sua longa "atividade poetaria". Acrescentaria ainda que se o azar é dançarino, amanhã seremos reis, não do mundo, mas do nosso destino, narrado e desenrolado como as meias de Walter Benjamin, numa elaboração sincrônica de nós mesmos, do passado e da memória coletivas, sob os auspícios do Anjo da História, subvertendo-o também, pois entre o *outronão e o outrossim*, pulsarão sempre as lições da poética de leitura de Haroldo, este inigualável Orfeu bem sucedido!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIM, Walter. "Sobre a história". In: *Obras Escolhidas:* Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986. Vol. 1, p. 222-234.

_____. "Infância em Berlim". In: *Obras Escolhidas: Rua de Mão Única*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000. Vol.2, p.71

CAMPOS, Haroldo de. "Comunicação na Poesia de Vanguarda". In:_____. *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva, 1977, p.131-154.

_____. "Por uma poética sincrônica". In: _____. *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva, 1977, p.205-231.

_____. "Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na literatura brasileira". In: _____ *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.231-257.

_____. "Da morte do verso à constelação. Poesia e modernidade. O poema pós-utópico". In: _____*O Arco Íris Branco*. São Paulo: Ed. Imago, 1997, p.243-270.

_____ . *Finismundo: A Última Viagem*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

_____ .*A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *O sequestro do barroco na literatura brasileira*: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Entrevista a Rodolfo Mata. Disponível em: http://www.jornaldepoesia.jor.br/rmata01c.html

_____ et al. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Outro sobre o Azul, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1999.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

SCHÜLER, Donaldo. *Um lance de nadas na épica de Haroldo*. Ponta Grossa: UEPG/ Museu Arquivo da Poesia Manuscrita, 1997. Col. Mapa.

TONETO, Diana Junkes Martha. Haroldo de Campos e a Utopia da Escritura Original Fronteiraz (São Paulo), v. 9, p. 175-187, 2012.

Notas

1 Segundo Freud: (2003, p.86) "(...) o luto leva o ego a renunciar ao objeto, declarando-o morto e oferecendo-lhe como prêmio permanecer vivo [o ego]", ou seja, a elaboração do luto permite a presença ativa e produtiva do que se perdeu, não um saudosismo do passado, mas a "vivissecção implacável" (CAMPOS, 2005) do vivo sobre o morto, que o recria. Não é à toa que Donaldo Schüler (1997) atribui a Haroldo um novo orfismo, um orfismo bem-sucedido, que resgata os mortos, trazendo-os à luz; estes mortos não ressuscitam como foram, mas são restaurados pela leitura e apropriação crítica, viabilizada, como se verá adiante, pela poética sincrônica.

2 *Iluminations*, Walter Benjamin, organização e notas Hanna Arendt.

Tradução livre das citações: "Citações em meu trabalho são como ladrões de beira de estrada que fazem um ataque armado e descansam ociosamente de suas convicções".

"O poder destrutivo das citações era o único que ainda continha a esperança de que alguma coisa sobre esse período sobrevivesse por nenhuma outra razão a não ser pelo fato de que foram arrancadas dele"

GALÁXIA HAROLDO

DEPOIMENTO DE TRAJANO VIEIRA

SOBRE HAROLDO DE CAMPOS

"Eu vi recentemente, no *Youtube,* o Augusto de Campos lendo um poema de 1952 do Haroldo. Por algum motivo, eu fui levado a pensar no autor a que me dedico há décadas, que é Sófocles, para quem o destino é um enigma cujo sentido só se esclarece retrospectivamente. O desenho biográfico que elaboramos e reelaboramos continuamente possui uma forma que nos escapa. Quando imaginamos identificar um sentido para o destino, o acaso trata de deslocá-lo, de reconfigurá-lo de maneira imprevista. Para Sófocles, é o talento investigativo que define a magnitude de um personagem, e não propriamente a capacidade de chegar a uma classificação, a uma conclusão ou a uma definição impossível, devido ao caráter instável do tempo. O maior exemplo disso é Édipo; admiramos o personagem, sobretudo em razão da persistência com que ele se empenha em sua investigação para descobrir a própria identidade. Mas, repito, ao ver e ouvir a leitura de Augusto de Campos, lembrei-me de Sófocles por causa da coerência do destino *a posteriori* – coerência que se revela *a posteriori*. Cinquenta anos antes de publicar o primeiro volume da *Ilíada,* datado de 2002, Haroldo de Campos escreve um poema, poema esse lido pelo Augusto, uma leitura maravilhosa — é algo recente no *Youtube*, vale a pena ver, extraordinária leitura do Augusto, como sempre, grande leitor de poesia —, um poema que no plano vocabular antecipa várias das soluções homéricas, o poema é de 1952; *ninfose, cristalneves, cefalâmpagos, cavernoscura, purponoctívagos, vermicegos, verbogênesis*.[1] A poesia de Homero pode ser qualificada como pulsante, o que a torna familiar a um traço fundamental da personalidade de Haroldo de Campos e de sua atividade poética. Quando emprego o termo pulsante, penso em dois aspectos da linguagem homérica. No plano da estrutura verbal, há na *Ilíada* e na *Odisseia*, um acúmulo de epítetos e fórmulas tradicionais que refletem sua composição oral. Pode-se dizer que o núcleo da linguagem homérica não é a palavra, mas a fórmula. Esse núcleo formular é responsável por um movimento de contenção. Não se trata, apenas, do emprego recorrente de expressões fixas – isto é muito comum em Homero – mas de renovação da linguagem ocorrer com base nesse núcleo formular. Vários levantamentos estatísticos mostram que uma boa porcentagem da linguagem homérica é composta de fórmulas recorrentes em um ou mais momentos do poema. Esse é um tema clássico dos estudos homéricos que foi levantado, sobretudo, por um americano, foi iniciado por um extraordinário comparativista americano chamado Milman Parry, nos anos vinte; ou seja, a questão fundamental para Homero são estas microestruturas formulares, essas expressões fixas que vão se renovando ao longo do poema, sempre com um caráter analógico. Ou seja, há um padrão na dicção homérica que reflete o uso de fórmulas fixas, mesmo quando estas fórmulas fixas estão ausentes, é a estrutura formal que possibilita a geração de outras fórmulas. A estrutura formular é um fenômeno, portanto, de dicção em Homero; ela é um diferencial com que o poeta épico trabalha. Ao lado desse diferencial, responsável pelo que denomina contenção, porque é uma tendência essas fórmulas se repetirem ao longo do poema, então, por exemplo, sempre que Homero falar da Aurora numa certa posição do verso, ele vai usar o famoso epíteto "dedirrósea"; sempre que Aquiles for definido numa certa posição do metro, vai aparecer o epíteto "pés velozes", e assim formam-se essas fórmulas fixas. O padrão da dicção homérica é o padrão que é bem marcado por esse tipo de estrutura. Mas ao lado desse aspecto que eu denomino de contenção, há um outro igualmente importante, de certo modo contrário a esse padrão de contenção, e que ocorre, sobretudo, no plano narrativo; trata-se de um movimento de expansão. A poesia homérica, portanto, ela tem esses dois traços marcantes; ela tem esse aspecto na dicção de contenção, de uso, de uma economia no uso de fórmulas, e esse aspecto de expansão narrativa. Se o poeta oral percebe que sua rapsódia agrada a plateia, ele tem condição de expandir, de maneira impressionante, sua obra através de digressões, do acréscimo de vinhetas, do emprego acumulativo de signos, de analogias; tudo isso depende do instante, porque vocês sabem que a poesia homérica era um tipo de poesia realizada no momento de competição, rapsódia, justamente o que eu digo é, quando aquelas várias equipes de poetas, que eram pessoas que viviam, efetivamente, dessa prática, ganhava a vida assim – Homero foi o maior deles, criou uma escola, famosa, chamada Homéridas. Quando eles percebiam que a plateia, que tinha caído no gosto da plateia, eles expandiam; expandiam, expandiam, expandiam, eram capazes disso com o poema tradicional. Então, a gente lendo *Ilíada* e a *Odisseia*, vê como há digressões estranhas, muitas vezes, e decorre desta prática de oralidade. A poesia pulsante de Haroldo, de Homero – vejam só, às vezes eu confundo essa.... de Homero tem, portanto, como baliza, baliza nesses dois parâmetros: um de contenção no plano da dicção, e o de expansão no plano da narrativa. O maior problema das traduções acadêmicas de Homero decorre do fato de, em lugar de privilegiarem essa tensão original, algo que exige reinvenção, elas optarem pelo translado literal, pelo menos do redundante e desinteressante – o que no original pulsa. Tenho para mim que isso se dá por causa do peso da filologia positivista, que ainda deixou marcas e deixa marcas nos estudos clássicos. A versão automática, a versão que evita reformatar o texto cria a ilusão de que o que está sendo vertido é fundamental; cria a ilusão de que, em poesia, o conteúdo vale mais do que a forma. Do ponto de vista poético, esse tipo de tradução não é propriamente equivocada, mas catastrófica.

Notas

1 O vídeo no Youtube ao qual Trajano Vieira se refere pode ser encontrado neste link: https://www.youtube.com/watch?v=Xvm8jDN_UqA

SOBRE OS AUTORES

Brunno V. G. Vieira é doutor em Estudos Literários pela UNESP, instituição onde atualmente leciona temas relacionados à Língua e Literatura Latinas, no nível de graduação e pós-graduação. No momento, é vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. É coorganizador dos livros *Permanência Clássica: Visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana* (com M. Thamos, Ed. Escrituras, 2011) e *Acervos especiais: memórias e diálogos* (com A. P. M. Alves, Cultura Acadêmica, 2015); traduziu os cinco primeiros cantos da *Farsália*, de Lucano (Editora da Unicamp, 2011); e, como integrante do Grupo Odorico Mendes, colaborou nas anotações das *Bucólicas* (Ateliê, 2008).

Caetano Waldrigues Galindo nasceu em 1973 em Curitiba, onde reside. Desde 1998 é professor de linguística na Universidade Federal do Paraná. Como tradutor, já verteu para o português obras de autores como Charles Darwin, Thomas Pynchon, Tom Stoppard e David Foster Wallace. O tradutor e escritor curitibano ganhou, em 2013, os prêmios Academia Brasileira de Letras e Jabuti pela tradução do clássico *Ulysses*, de James Joyce. No mesmo ano deu-se sua estreia na ficção, com a coletânea de histórias curtas *Ensaio sobre o entendimento humano*. Traduziu ainda, entre outras obras, *Graça Infinita*, de David Foster Wallace e acaba de lançar *Sim, eu digo sim – uma visita ao Ulysses*.

Diana Junkes - Possui mestrado (2004) e doutorado (2008) em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Araraquara) e pós-doutorado na área de Análise do Discurso e Psicanálise pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP) (2011). É professora de Teoria Literária e Literatura Brasileira da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, na graduação e na pós-graduação, onde também atua como pesquisadora . Publicou o livro *As razões da máquina antropofágica*. Atualmente, coordena o Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura na UFSCar.

Guilherme Gontijo Flores (Brasília, 1984) é poeta, professor e tradutor. Leciona língua e literatura latina na UFPR. Estreiou com os poemas de *Brasa Enganosa* (2013). Publicou traduções de *As janelas*, seguidas de poemas em prosa franceses, de Rainer Maria Rilke (em parceria com Bruno D'abruzzo), e d'*A Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton, em 4 volumes (prêmio APCA 2014 de melhor tradução). Em 2014, publicou a tradução integral das Elegias de Sexto Propércio. Participa do blog coletivo *escamandro* (www.escamandro.wordpress.com), que agora também é uma revista impressa.

Inês Oseki-Depré é pesquisadora e teórica de Estudos da Tradução, professora emérita, tradutora e ensaísta. Já publicou *Literariedade* (1970),*Théories et pratiques de la traduction littéraire* (1999), *Traduction & Poésie* (2000), *De Walter à Benjamin à nos jours* (2006), *Haroldo de Campos: une Anthologie*, entre outros. Como tradutora, verteu para o francês importantes obras, tais como: como *Le ciel em damier d'étoile*, de Antonio Vieira, *Livre de I'nquiétude*, de Fernando Pessoa, *Les premières histoires*, de Guimarães Rosa, *Structure de la bulle de savon*, de Lygia Fagundes Telles, *Galaxies* e *Poémes d'Haroldo de Campos*, de Haroldo de Campos. Já para o português, traduziu os *Écrits de Jacques Lacan* (1986) e *Algo Preto* (2006), de Jacques Roubaud. Participou, em 1999, do colóquio de Oxford e de Yale em homenagem a Haroldo de Campos, em presença do poeta. Foi bolsista residente do Programa de Incentivo à Pesquisa e Tradução da Obra de Haroldo de Campos, mantido pelo Centro de Referência Haroldo de Campos.

Julio Mendonça é poeta, doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) – São Paulo, especialista em Gestão Pública (UFABC) e coordena o Centro de Referência Haroldo de Campos da Casa das Rosas. Foi diretor do Departamento de Ações Culturais de São Bernardo do Campo. Foi responsável pela curadoria das exposições *Pontos Luminosos da poesia de Haroldo de Campos* e *Esdrúxulo – 100 anos da morte de Augusto dos Anjos*. Tem publicado poemas e outros textos em revistas e jornais. Organizou os livros *ABC Rap – Coletânea de poesia rap* e *Poesia (Im)Popular Brasileira*.

Lucas Simone nasceu em São Paulo em 1983. É historiador formado pela Universidade de São Paulo e doutorando em Literatura e Cultura Russa na mesma instituição. Atua também como editor e tradutor, tendo publicado a peça *Pequeno-burgueses* e a coletânea *A velha Izerguil e outros contos*, ambos de Maksim Górki (Hedra, 2010). Traduziu também os romances *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes* (Editora 34, 2012) e *Memórias do subsolo* (Hedra, 2013), de Fiódor Dostoiévski, além de contos de Odóievski, Kuprin, Tchekhov, Górki e Ilf & Petrov para a *Nova antologia do conto russo*(1792-1998), organizada por Bruno Barretto Gomide (Ed. 34, 2011).

Manuele Masini nasceu em Massa Marittima, na Itália. É licenciado em Filologia Românica e doutor em Estudos Portugueses e Crítica Textual. Desenvolve projetos de investigação e de estudo em tradução poética. Autor de monografias e artigos, traduziu autores e poetas para as línguas portuguesa, galega, espanhola, francesa e catalã.

Marcelo Tápia, poeta, tradutor, ensaísta e professor, é graduado em Letras (Português e Grego) e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Autor de cinco livros de poemas, traduziu, entre outras obras, o romance *Os passos perdidos* (2008), de Alejo Carpentier; coorganizou o livro *Haroldo de Campos – Transcriação*. Publicou, também, *Cinematographos: Antologia da crítica cinematográfica*, reunião de textos de Guilherme de Almeida, organizado por ele e por Donny Correia. É, atualmente, professor pleno do Tradusp – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da FFLCH-USP. Dirige os museus Casa Guilherme de Almeida – Centro de Estudos de Tradução Literária, Casa das Rosas - Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura e Casa Mário de Andrade, em São Paulo.

Reynaldo Jiménez é poeta, ensaísta, editor, performer, realizador de video-poemas e tradutor do português. Nasceu em Lima, Peru, mas reside em Buenos Aires desde 1963. Entre seus últimos libros estão: Informe, El cóncavo. Imágenes irreductibles y superrealismos sudamericanos, Esteparia e Plexo. No Brasil, publicou Shakti, com organização e tradução de Cláudio Daniel e El ignaro triunfo de la razón (compilação de textos de Gastón Fernández Carrera). Traduziu para o espanhol *Galaxias*, de Haroldo de Campos, Catatau, de Paulo Leminski e *O Inferno de Wall Street*, de Joaquim de Sousândrade.

Vanderley Mendonça é jornalista, tradutor e editor dos Selos Demônio Negro e Edith. Lecionou Editoração da ECA-USP. Traduziu, entre outros livros, Poesia Vista, antologia bilíngue do poeta catalão Joan Brossa (Ateliê, 2005), Crimes Exemplares, de Max Aub (Amauta, 2003), Nunca aos Domingos, de Francisco Hinojosa (Amauta, 2005) e Greguerías, de Ramón Gómez de La Serna (Selo Demônio Negro, 2010). É autor do livro *Iluminuras*, Ed. Patuá. 2013.

realização

POIESIS
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

Casa das Rosas

GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO
Secretaria da Cultura